
BACHELORARBEIT

Herr
Bernd Martin Bode

**Django Unchained:
Ein postmoderner Westernfilm?**

2017

BACHELORARBEIT

Django Unchained: Ein postmoderner Westernfilm?

Autor:
Herr Bernd Martin Bode

Studiengang:
Film und Fernsehen, Kamera

Seminargruppe:
FF12wK3-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Christian Maintz, M.A.

Einreichung:
Hamburg, 09.01.2017

BACHELOR THESIS

Django Unchained: A postmodern western film?

author:

Mr. Bernd Martin Bode

course of studies:

Film und Fernsehen, Kamera

seminar group:

FF12wK3-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Christian Maintz, M.A.

submission:

Hamburg, 09.01.2017

Bibliografische Angaben:

Bode, Bernd Martin:

Django Unchained: Ein postmoderner Westernfilm?

Django Unchained: A postmodern western film?

2017 - 88 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Film Django Unchained (2012) mit den Grundsätzen des Westernfilms in Verbindung gebracht. Es wird aufgezeigt, inwiefern der Film sich als Western einordnen lässt. Dabei wird zuerst herausgearbeitet, was einen Western ausmacht und welchen Einfluss Tarantinos eigener Stil auf den Film hat. Darauf aufbauend wird untersucht, welche postmodernen Tendenzen der Film erkennen lässt und daraus gefolgert, um welche Art von Film es sich handelt.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abbildungsverzeichnis.....	VII
1 Einleitung.....	1
2 Genrebegriff	2
3 Der Western.....	5
3.1 Einleitung.....	5
3.2 Die Geschichte des Westernfilms.....	6
3.3 Mythos Western.....	10
3.4 Themen des Westernfilms.....	12
3.5 Ikonografie des Westerns.....	14
3.6 Charaktere.....	16
3.7 Struktur.....	18
3.8 Subgenres und Varianten.....	19
3.9 Exkurs Italo-Western.....	20
4 Quentin Tarantino.....	24
4.1 Der Weg zum Regisseur.....	24
4.2 Tarantinos Stil.....	26
4.2.1 Hybride Erzählweise:.....	27
4.2.2 Selbstreferenzialität.....	28
4.2.3 Komik und Gewalt.....	29
5 Django Unchained.....	31
5.1 Inhalt.....	31
5.2 Setting.....	33
5.3 Charaktere.....	34
5.3.1 Django Freeman.....	34
5.3.2 Dr. King Schultz.....	35
5.3.3 Calvin Candie.....	37
5.3.4 Broomhilda von Schaft.....	39
5.3.5 Stephen der Hausdiener.....	40

5.4	Bildsprache.....	41
5.5	Musik.....	43
6	Django Unchained als Western.....	44
6.1	Die Themen.....	44
6.2	Das Setting.....	46
6.3	Der Mythos.....	48
6.4	Der Held.....	49
6.5	Blaxploitation und weitere Genres.....	52
6.6	Fazit.....	54
7	Der postmoderne Film	55
7.1	Themen.....	56
7.2	Intertextualität.....	56
7.3	Spektakularität und Ästhetisierung.....	57
7.4	Selbstreferenzialität.....	58
7.5	Dekonstruktive Erzählverfahren.....	58
8	Django Unchained als postmoderner Film.....	59
8.1	Themen.....	59
8.2	Intertextualität.....	60
8.3	Selbstreferentialität.....	64
8.4	Spektakularität.....	65
8.5	Dekonstruktive Erzählverfahren.....	66
8.6	Fazit.....	67
9	Schlussbetrachtung.....	67
	Literaturverzeichnis.....	IX
	Filmverzeichnis.....	XVI
	Eigenständigkeitserklärung.....	XIX

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmstil: Der große Eisenbahnraub (1903, Porter).....	6
Abbildung 2: Filmposter: Broncho Billy: The Son of A Gun.....	7
Abbildung 3: Computerspiel: Red Dead Redemption.....	9
Abbildung 4: Amerikanische Landschaftsmalerei 1868, Albert Bierstadt, Among the Sierra Nevada, California.....	11
Abbildung 5: Westernstars: Tom Mix, John Wayne, Clint Eastwood.....	17
Abbildung 6: Filmstil: Zwei glorreiche Halunken (1966, Leone).....	21
Abbildung 7: Filmstil: Django (1966, Corbucci).....	22
Abbildung 8: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	27
Abbildung 9: Filmstil: Pulp Fiction (2012, Tarantino).....	28
Abbildung 10: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	30
Abbildung 11: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	34
Abbildung 12: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	35
Abbildung 13: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	37
Abbildung 14: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	39
Abbildung 15: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	40
Abbildung 16: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	41
Abbildung 17: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	42
Abbildung 18: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	42
Abbildung 19: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	46
Abbildung 20: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	49
Abbildung 21: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	50

Abbildung 22: Filmposter: Boss Nigger (1975), Ein Fall für Cleopatra Jones (1973)....	52
Abbildung 23: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino) und Filmstil: Django (1966, Corbucci).....	60
Abbildung 24: Filmstil: Trailer zu Django Unchained.....	61
Abbildung 25: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	62
Abbildung 26: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	63
Abbildung 27: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino) und Filmstil: Die gefürchteten Zwei (1968, Corbucci).....	63
Abbildung 28: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	64
Abbildung 29: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	65
Abbildung 30: Filmstil: Django Unchained (2012, Tarantino).....	66

1 Einleitung

Quentin Tarantino zählt zu den meistdiskutierten Filmmachern im Blockbustergeschäft der Gegenwart. Seine Filme unterscheiden sich aufgrund des speziellen Stils Tarantinos deutlich vom durchschnittlichen Mainstreamblockbuster.

2012 brachte Tarantino mit *Django Unchained* seinen siebten Film und ersten Western auf die Leinwand. Oder tat er das nicht? „I don't know if “Django” is a western proper.”¹, antwortet der Regisseur auf die Frage ob sein Film ein richtiger Western sei.

Etliche Artikel sind mutiger mit ihren Urteil und kategorisieren den Film als waschechten Western, scheinbar ohne dabei zu reflektieren was einen Western eigentlich ausmacht. Selbst die einschlägigen Internetdatenbanken wie Wikipedia, IMDB und Rotten Tomatoes beschreiben ihn als Western. Dabei scheint der Cowboyhut in Kombination mit Pferden für die meisten schon eine Legitimation für eine solche Einordnung darzustellen. Einen Schwarzen in der Hauptrolle würden doch die wenigsten in einem Western vermuten, genauso wie die Sklaverei in den Südstaaten als Thema.

Wie schon in zahlreichen seiner vorherigen Filme scheint Tarantino auf seine ganz eigene Weise mit Genrekonventionen umzugehen und wendet dabei zahlreiche Stilelemente des postmodernen Kinos in seiner Erzählung an.

Lässt *Django Unchained* sich so einfach als Western beschreiben oder ist etwas mehr Differenzierung notwendig um zu verstehen um welche Art von Film es sich handelt?

In dieser Arbeit wird Herrn Tarantino geholfen zu verstehen, ob er einen Western gedreht hat oder sein Film ganz anders eingeordnet werden muss.

1 Tarantino, zitiert nach: McGarth, 2012

2 Genrebegriff

Unter dem Begriff des Genres existieren heutzutage viele verschiedene Vorstellungen. Dennoch sind die meisten Menschen in der Lage ein Genre zu erkennen, wenn sie es sehen².

Im Zusammenhang des Genres ergeben sich drei Kernfragen³:

- die Frage nach der Entstehung von Genres
- die Frage nach der Funktion von Genres
- die Frage nach der Existenz von Genres

Der Begriff Genre entstammt dem französischen Wort *Genre* für *Typ* oder *Art*, welches seinerseits vom lateinischen *Genus* abstammt.⁴ Allerdings war es wohl der Grieche Aristoteles, der 335 v. Chr. im Buch *Poetik* erstmals versuchte Literatur in die Kategorien Tragik, Epik und Lyrik einzuordnen.⁵ Er ordnete bestimmte Regeln und Gesetzmäßigkeiten diesen Kategorien zu, um es möglich zu machen, einem Text gegenüber eine bestimmte Erwartungshaltung zu entwickeln. Die Idee des Genres selbst ist also schon deutlich älter als das Kino selbst.⁶ Trotzdem ist die Sinnhaftigkeit des Begriffes bis heute nicht endgültig erschlossen. Über den Nutzen der Einordnung in ein Genre gibt es verschiedenste Auffassungen.

Eine Funktion hatte das Genre zuerst für Filmproduzenten. Im profitorientierten Studiosystem Hollywoods, war es für die Produzenten in der Frühzeit des Kinos oberstes Ziel kommerziell erfolgreiche Filme zu produzieren. Kommerzieller Erfolg bedingt ein gewisses Mindestmaß an Akzeptanz beim Publikum, was dazu führte, Variationen von bestimmten erfolgreichen Formeln zur Produktion der Filme anzuwenden.⁷ So zeigte sich die Funktion des Genres darin, Filmproduzenten ein Grundkonstrukt für erfolgreiche Filme zu bieten. Auf Seite des Rezipienten fällt es durch die Einordnung in ein Genre leichter, einschätzen zu können, was ihn erwartet und gegebenenfalls sogar abwägen zu können, ob der Film überhaupt interessant für ihn ist.

2 vgl. Tudor, 1973, S.6

3 vgl. Buscombe, 1970, S.12

4 vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber, 2013, S.2

5 vgl. Buscombe, 1970, S.12

6 vgl. Tudor, 1973, S.3

7 vgl. Grant, 2012, S.1

Dabei fällt die Zuordnung in der Filmtheorie aber schwer, wie Wellek und Warren anmerken:" [...] in order to discover the scheme of reference we must study the history; but we cannot study the history without having in mind some scheme of selection."⁸

Direkt auf das Genre übertragen bedeutet es, dass man bestimmte Filme untersuchen muss, um Rückschlüsse auf die Konventionen des Genres ziehen zu können. Aber woher weiß man welche Filme zu untersuchen sind, wenn man die Genrekonventionen nicht kennt?⁹

Oft werden einem Genre bestimmte Archetypen oder Handlungselemente zugeordnet. Dabei ist allein die Zuordnung davon hierbei nicht zielführend, da sich bestimmte Charaktere und Handlungen oft auch in anderen Genres wiederfinden lassen oder sogar ganz von der Filmkunst entkoppelt sind.¹⁰ Daher gibt es den Ansatz, dass audiovisuell darstellbare Elemente ein wichtiger Teil des Genres sind. Beispiel können eine bestimmte Art von Kleidung, Frisuren, Orte, Werkzeuge, Waffen, Objekte, Musik, Dialekte oder etliche andere Elemente sein.¹¹ Die Geschichten handeln aber dennoch nicht von diesen Elementen, sondern, wie alle Geschichten, von Menschen. Sie bieten nur einen Rahmen, in dem der Regisseur die Geschichte stattfinden lassen kann.

Der Regisseur stellt eine eigene Ebene im Genre dar, die einen Film und damit sein Genre ausmacht. Dabei ist nicht klar abgrenzbar, ob das Genre oder der Regisseur einen Film erfolgreich macht. Das Genre hilft ihm einen besseren Film zu machen.¹² Wenn der Regisseur die Vorgaben eines Genres nur wiedergibt, statt sie kreativ zu nutzen, wird er nur eine vorhersehbare Aneinanderreihung von bekannten Bildern und Situationen produzieren.¹³

Es gibt sowohl Regisseure, wie Steven Spielberg oder Peter Jackson, die mehr oder weniger genreunabhängig erfolgreich sind, als auch Genres die Unabhängig vom Regisseur erfolgreich sind, wie die Harry Potter- oder Superheldenfilme. So kann der Name eines Regisseurs ähnlich als Grundlage für eine Erwartungshaltung des Zuschauers funktionieren wie das Genre selbst.¹⁴ Beispiele wären hier Quentin Tarantino oder Michael Bay. Bei Tarantino erwartet man viel Blut und ausschweifende Dialoge, bei Michael Bay Action und Explosionen ohne komplexe Charaktere oder Handlung.

8 Wellek/Warren, 1956, S.260

9 vgl. Buscombe, 1970, S14

10 vgl. ebd., S.19

11 vgl. ebd., S.19

12 vgl. ebd., S.21

13 vgl. ebd., S.23

14 vgl. Grant, 2012, S.3

Aber auch die direkte Verknüpfung von Genre und Regisseur ist möglich, wie beispielsweise Alfred Hitchcock und der Thriller oder Sergio Leone und der Spaghetti-Western.

Ob ein Genre funktioniert und verstanden wird hängt auch stark vom Zuschauer ab. Je mehr Filme eines Genres der Rezipient gesehen hat, desto besser wird sein Verständnis dafür. Ein bestimmtes Publikum wird einen Film aufgrund des kulturellen Hintergrundes auf bestimmte Weise verstehen und wahrnehmen. Ein Beispiel hierfür ist Clint Eastwoods *American Sniper* (2014). In der Amerikanischen Kultur, die geprägt von Nationalstolz, Patriotismus und Verehrung des Militärs ist, wirkt die Glorifizierung eines Soldaten, der fragwürdige Entscheidungen im Krieg trifft ganz anders, als in Deutschland.

In gleichem Maße können aber auch Genres die Wahrnehmung durch wiederholte Verwendung bestimmter Elemente verändern. Beispiele sind die Angst vor Clowns, die Heroisierung diverser Figuren oder die Romantisierung des wilden Westens.

Grundlegend ist ein Genre eine Gruppe von Filmen, die bestimmte Stories mit bestimmten Charakteren in bestimmten Situationen in einen bestimmten Rahmen von Elementen repräsentiert. Dabei hält sich nicht jeder Film eines Genres in gleichem Maße an die Konventionen, wie andere Filme des Genres.¹⁵

Man muss festhalten, dass der Genrebegriff sehr vage ist und sich keine allgemeingültige Definition oder Funktion festlegen lässt.

15 vgl. Altman, 1984, S.34

3 Der Western

3.1 Einleitung

„The Western is without the richest and most enduring genre of Hollywood's repertoire“¹⁶

Mit diesen Worten umreißt Thomas Schatz das Genre des Westernfilms, von dem jeder sofort eine Vorstellung hat, ohne selbst ein Westernfan sein zu müssen. Für die meisten Menschen reicht schon ein Cowboyhut und ein Pferd aus um einen Film dem Western zugehörig zu erklären. Wenn man aber genauer untersucht, was einen Western zu einem Western macht, eröffnet sich ein komplexes Geflecht aus Traditionen, Helden und Ikonen.

Der Western erzählt nicht nur von der amerikanischen Geschichte vom Beginn des Bürgerkrieges bis zur letzten Schlacht am Wounded Knee¹⁷, er ist selbst ein Teil von ihr¹⁸. Der Western hat das Kino in Amerika nicht nur geprägt, sondern es selbst hervor-gebracht. Schon bevor die ersten Bilder über die Leinwand flimmerten, formte *Buffalo Bill's Wild West Show* ab 1883 das Bild des Amerikanischen Westens. Der Mythos des Wilden Westens war geboren und wurde zur Grundlage des Westernfilms.

Das Genre wurde zwischen 1907 und 1911 zum Nationalgenre der USA¹⁹ und wird seit den 1920ern als „Western“ bezeichnet²⁰. Western wurden so zahlreich produziert, dass bis zum zweiten Weltkrieg über 5000 erschienen²¹, sodass sie zum bedeutendsten Genre der Jahre zwischen 1910-1960 wurden.²² In den 70ern gehörte der Western für viele zu den ersten Fernseherfahrungen und hat so zahlreiche Generationen geprägt.²³

Diese Popularität und Vielseitigkeit macht es schwer zu erfassen, was das Genre im Kern ausmacht. Man steht vor dem Problem, aus allen Western Gemeinsamkeiten abzuleiten. Wenn man aber nicht klar abgrenzen kann welcher Film ein Western ist und welcher nicht, ist es unmöglich aus Westernfilmen abzuleiten, welche Eigenschaften einen Western definieren.²⁴

16 Schatz, 1981, S.45

17 vgl. Rebhandl, 2007, S.10

18 vgl. Slotkin, 1992, S.278

19 vgl. Burnow, 2013, S.42

20 vgl. Neale, 2000

21 vgl. Gallagher, 1986, S.299

22 vgl. Buscombe, 1996, S.260

23 vgl. Rebhandl, 2007, S.7

24 vgl. Buscombe, 1970, S.17

3.2 Die Geschichte des Westernfilms

Um den Western zu begreifen, muss man sich zuerst seine Geschichte ins Bewusstsein rufen.

Die Geschichte des Westerns beginnt mit schon Jahre vor der Erfindung der Kinematografie. Die *Lederstrumpf-Romane* von James Fenimore Cooper aus den Jahren 1827-1841 gelten als die ersten bedeutenden amerikanischen Romane. Sie behandeln zuerst das Thema der amerikanischen Geschichte im frühen 18. und 19. Jahrhundert.²⁵ Sie stellten mit anderer Literatur, Malerei oder *Buffalo Bills Wild West Show* die Grundlage für die ersten Filme überhaupt dar.²⁶ Damit sind die Anfänge des Westernfilms mit denen des Kinos fast identisch.²⁷

Nachdem Annie Oakley's Schießkünste 1894 auf Film gebannt werden und 1903 mit *Der große Eisenbahnraub* (Porter) der erste szenische Film mit typischen Westernelementen veröffentlicht wird²⁸, boomt die Film- und damit die Westernproduktion.

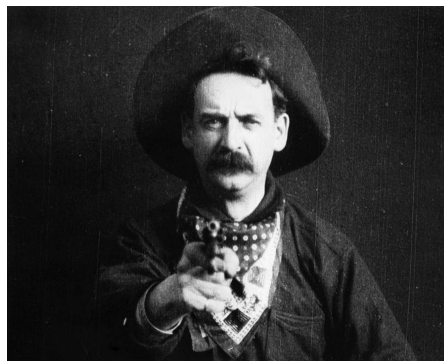


Abbildung 1: Berühmte Einstellung aus
The Great Train Robbery

Die Studios bauen schnell etliche kleine Filmteams auf, die pro Woche ein bis zwei Filme produzieren. So werden von 1909 bis 1915 jeden Monat mehr Western veröffentlicht, als in den gesamten 30er Jahren.²⁹ Dadurch wird der Grundstein für das romantisierte Bild des Wilden Westens gelegt, das sich in den Köpfen der Menschen festsetzen sollte. Das Westernthema ist in den frühen Jahren so präsent, dass es beim Publikum zu einer Übersättigung kommt, was dazu führt, dass Universal 1913 überlegt die Westernproduktion, aufzugeben, um sich auf etwas ganz neues zu konzentrieren.³⁰

25 Pye, 1975, S.243

26 Burnow, 2013, S.41

27 Bazin, 1975, S.111

28 Rebhandl, 2007, S.10

29 Gallagher, 1986, S.302

30 Moving picture World, 1913, S.582

Die frühen Western bis etwa 1950 lassen sich in drei Kategorien einteilen: naive Western, epische Western und dramatische Western.

Die Zeit von etwa 1908 bis 1925 wird als die naive Phase bezeichnet. In dieser Zeit steht das Spektakel im Mittelpunkt. Die Charaktere und die Geschichte sind eher nebensächlich.³¹ Es gibt durchaus schon Westernhelden wie Broncho Billy, der immerhin in mindestens 376 Filmen mitspielt, oder die Actionfilme mit Tom Mix, die aber alle Kontinuität in den Erzählungen missen lassen. Am Anfang der Westerngeschichte geht es um das eigentliche Erlebnis Kino, nicht um den erzählerischen Inhalt der Filme.³²



Abbildung 2: Filmposter: Broncho Billy: "The Son of A Gun"

Ab etwa 1923 beginnt die Phase der epischen Western. Den Begriff der "Epics" prägt der Film *Die Karawane* (1923, Cruze). Als erster Film wird er mit kaum vorstellbarem Aufwand produziert. Es gibt weit über 1000 Statisten und auch weit über 1000 Mitglieder im Filmteam.³³ Anstatt im Studio wird vermehrt im Freien gedreht, die Landschaft wird ein wichtiger Faktor des Westerns. Auch werden diese Filme übermäßig vermarktet und man geht mit ihnen sogar auf Tournee nach Europa. Die Epics stehen für großangelegte Unternehmungen, die aufwendig produziert werden und sehr erfolgreich sind. Die Helden waren übermenschlich und ihr Taten sagenhaft.³⁴

Ab 1926 verebben die Epics, können das Genre in dieser kurzen Zeit aber maßgeblich prägen.³⁵ Ende der zwanziger Jahre erlebt der Western einen Tiefpunkt, sowohl quali-

³¹ film-lexikon.de

³² Seeßlen, 2010, S.23

³³ Seeßlen, 2010, S.34

³⁴ Bazin, 1975, S.48

³⁵ Seeßlen, 2010, S.38

tativ als auch quantitativ. Besonders die Einführung des Tonfilms macht es den actionlastigen Filmen schwer sich plötzlich mit Dialogen auseinanderzusetzen.³⁶

Ende der Dreißiger Jahre hielten die Auswirkungen der Depression in Amerika an und es wird nach einem positiven Bild der eigenen Identität gesucht. Die großen Studios sehen die Lösung im Western und beschliessen das Genre wiederzubeleben.³⁷

1939 beginnt die dramatische Phase. John Fords *Ringo* ist ein Zeichen für die Wiederbelebung des Genres und wurde als Meisterwerk gefeiert.³⁸ In den Filmen steht nun meist ein einzelner Konflikt mit einsträngiger Handlung im Mittelpunkt. Die Hauptfigur steht dadurch automatisch stärker im Fokus und eine differenziertere Figurenzeichnung ist möglich.³⁹

Die „Adult Western“ der 50er Jahre behandeln erwachsenere Themen. Es reicht den Regisseuren nicht mehr nur althergebrachte Western-Motive zu verfilmen. Sie wollen im Western Themen wie Politik, Moral oder Liebe ernsthaft verarbeiten. So werden beispielsweise in Fred Zinnemanns *Zwölf Uhr mittags* 1952 die Themen Mut, Solidarität und Verantwortung reflektiert.⁴⁰ Die Filme werden insgesamt weniger einfach und aufgeräumt, weniger naiv und dabei ambitionierter, komplexer, ironischer und selbstkritischer. Außerdem geben sie sich deutlich realistischer, weniger optimistisch und zeigen ein weniger schönes Zusammenspiel von Natur und Kultur. Der Westerner ist nicht mehr der strahlende Held, sondern taucht als zerrissene, gebrochene Figur auf.⁴¹

Ab den 60er Jahren beginnt die Phase der Spätwestern. Als spät kann man diese Filme aufgrund ihres späten Auftretens in der Filmgeschichte bezeichnen, aber auch weil sie in einer Zeit spielen, in der der Westen schon nicht mehr wirklich wild ist und es keine Frontier mehr gibt. Nicht nur der Western selbst ist gealtert, auffällig viele Protagonisten werden mit älteren Männern besetzt. Bei allen Spätwestern handelt es sich um Abgesänge auf alte Ideale, die mit den neuen, veränderten Zeiten verschwunden sind.⁴²

Manche Western gehen melancholisch damit um, andere spielerisch-nostalgisch oder düster pessimistisch. Auch mit dem Verhältnis zu den Indianern geht der Spätwestern gnadenlos ehrlich um: der Kampf gegen die Indianer wird ungeschönt als Völkermord gezeigt (*Little Big Man*, 1970).

36 Ebd, S.43

37 Slotkin in Rebhandl, 1992, S119

38 Seeßlen, 2010, S.53

39 Film-lexikon.de

40 ebd

41 Gallagher, 1986, S.299

42 Film-lexikon.de

Zwischen 1964 und 1967 werden in Hollywood gar keine Western mehr produziert⁴³ und die Western-Produktion verlagert sich mit Serien wie *Bonanza* oder *Rauchende Colts* ins Fernsehen.⁴⁴

Es scheint, als wäre der Mythos und damit der Westernfilm endgültig am Ende. Allerdings lebt er, wenn auch nicht mehr so intensiv wie früher, in zahlreichen Subgenres und anderen Gattungen als dem Spielfilm, noch bis heute weiter, wie die aktuelle Entwicklung zeigt.

Der Western hat es nicht nur geschafft über 100 Jahre zu bestehen und sich stetig weiterzuentwickeln, sondern sich sogar über die Grenzen des Spielfilms in etliche andere Medien erstreckt. Filme wie *Open Range – Weites Land* (2003, Costner), *Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford* (2007, Dominik), das Remake *True Grit* (2010, Coen), *Django Unchained* (2012, Tarantino), *The Hateful 8* (2015, Tarantino) oder *The Revenant – Der Rückkehrer* (2015, Inárritu) zeigen deutlich, dass immer noch regelmäßig Filme mit Westernthematik in verschiedensten Ausrichtungen gedreht werden und große Erfolge feiern können. Fünf dieser Filme haben es sogar in die Top 20 der kommerziell erfolgreichsten Westernfilme aller Zeiten geschafft.⁴⁵

Neben dem Kinofilm findet sich das Westernthema auch in Serien (*Bonanza*, *Die Leute von der Shiloh Ranch*, *Deadwood*), Animationsfilmen (*Rango* (2007, Verbinski)), Comics, Graphic Novels, Webserien (*squattertown*) und sogar in Video- (*Red Dead Redemption*) und Pen&Paper-Spielen (*Deadlands*) wieder.⁴⁶



Abbildung 3: Computerspiel: *Red Dead Redemption*

Diese Entwicklung zeigt ganz eindeutig, dass das Genre auch heute noch weit entfernt vom endgültigen Aus steht und einen höchst lebendigen Anteil an der zeitgenössischen Popkultur hat.

43 Frayling, 1981/2006, S.255

44 Killing, 2013, S.16

45 Boxofficemojo.com

46 vgl. Burnow, 2013, S.57

3.3 Mythos Western

Der Western wird oft mit der historischen Vergangenheit der Vereinigten Staaten in Verbindung gebracht oder sogar mit ihr gleichgesetzt. So beschreibt ihn der französische Filmkritiker Jean Mitry als „film whose action, situated in the american West is consistent with the atmosphere, the values, and the conditions of existence in the Far West between 1840 and 1900“⁴⁷, also als Abbild der Realität.

Dabei ist die historische Akkuranz der meisten Western mehr als fragwürdig und sollte eher als "rewriting and reinterpreting" gesehen werden.⁴⁸

Der Western beruht viel mehr auf einem umfassenden Mythos der Geschichte des Landes. In diesem Zusammenhang wird der Mythos nicht, wie in vielen kritischen Theorien und der Aufklärung, mit einem falschen Bewusstsein assoziiert, sondern ist Gegenstand einer positiven Rezeption.⁴⁹

Der Mythos von der Besiedelung des Westens ist begründet in den zahlreichen Berichten, Erzählungen, Liedern, Märchen, Legenden und Romanen der amerikanischen Geschichte und stellt binäre Themen dar: Wildnis gegen Zivilisation, Indianer gegen weiße Siedler, Naturrecht gegen Gesetz oder Freiheit gegen Bindung.⁵⁰

Zentral im Mythos ist die Frontier und damit einhergehend die Besiedlung des Nordamerikanischen Kontinents durch den Weißen Mann.⁵¹

Die Frontier ist die Grenze zwischen den von amerikanischen Siedlern bereits bewohnbar gemachten Gebieten, der Zivilisation, und der Wildnis im Westen.⁵² Das Leben an dieser unsichtbaren, sich stets verschiebenden Linie ist hart und entbehrungsreich, es gibt kein Gesetz, außer dem Recht des Stärkeren. Das Leben an der Grenze ist edel, da es so nah an der Natur und damit der Freiheit ist, aber auch primitiv, weil es so weit von der Zivilisation entfernt ist. Der Westen ist Garten Eden und karge Wüste zugleich.⁵³

47 Mitry, 1963, S.276

48 French, 1973, S.24

49 vgl. Rebhandl, 2010, S.10

50 vgl. Kiefer, 2003, S.14f

51 vgl. ebd. S.16

52 vgl. Burnow, 2013, S.40

53 vgl. Pye, 1975, S.244

Das landschaftliche Bild findet dabei Inspiration in der idealisierten Landschaftsmalerei des späten 19. Jahrhunderts. Weite, unberührte Landschaften werden in Panoramaeinstellungen grenzenlos und mit unberührter Weite vorteilhaft ins Bild gerückt, um einen mystischen Ort von Abenteuer, Sehnsucht und Unwägbarkeit zu schaffen.⁵⁴



Abbildung 4: Amerikanische Landschaftsmalerei 1868

Einher mit der Frontier geht das Konzept der "regeneration through violence". Die ersten Kolonisten sahen in der (gewaltsamen) Eroberung Amerikas die Möglichkeit ihren Besitz, ihren Geist und die Macht der Kirche und der Nation zu stärken.⁵⁵ Daraus abgeleitet ergibt sich die permanente Erneuerung und Entwicklung Amerikas durch die Gewalt im Kampf von Gut (weiße Siedler) gegen Böse (Indianer), welche Grundlage für den Westernmythos ist.⁵⁶

Diese Elemente prägen das Bild der US-Geschichte und ihrer Menschen und haben dadurch einen Mythos kreiert, der im kollektiven Bewusstsein weltweit verankert ist. Durch die Mythologisierung wird Geschichte im Sinne der Sieger, in diesem Fall der weißen Siedler, gedeutet und interpretiert. Gewalt (gegen Indianer) wird dadurch legitimiert und als rechtmäßig umgedeutet, da nur dadurch eine erstarkte, große Nation entstehen konnte.⁵⁷

Bei der Rezeption von Westernfilmen muss man sich also vor Augen halten, dass sie zwar einen historischen Hintergrund haben, aber eine fiktive Realität widerspiegeln, die eher einem Mythos als einer geschichtlich akkuraten Darstellung gleichkommt. Auch wenn der Western es mit der historischen Realität nicht so genau nimmt haben doch die meisten Themen einen realen Bezug.⁵⁸

54 vgl. Ganguly

55 vgl. Slotkin, 2000, S.5

56 vgl. Kiefer, 2003, S.16

57 vgl. Ganguly

58 vgl. Cook, 1988, S.83

3.4 Themen des Westernfilms

Die Geschichten, die in Westernfilmen erzählt werden, haben unabhängig jedweder Einteilung und Differenzierung einige grundlegende Elemente, denen immer eine Erzählung von sexueller und nationaler Identität übergeordnet ist.⁵⁹ Zu diesen gehören der Alltag an der Grenze zur Wildnis, Verfolgungsjagden zu Pferd, der Kodex von Freundschaft und Ehre und der selbstverständliche Umgang mit der Waffe.⁶⁰ Besonders der letzte Punkt verweist auf den Grundsatz, dass der Western auch immer Gewalt und Prügeleien mit sich bringt.⁶¹

Diese grundlegenden Elemente sind in bestimmten Themengebieten verankert, die sich alle lose an drei Epochen aus der Historie Amerikas in der Zeit von 1850 bis 1910 orientieren. Diese drei Epochen sind⁶²:

1. die Zeit der Eroberung des Landes durch den weißen Mann und damit den Kampf gegen die Ureinwohner
2. die Zeit der Inbesitznahme des Landes, als erste Städte errichtet und organisiert wurden
3. die Zeit nach der Eroberung und Zivilisierung, als Konflikte zwischen Zivilisierten und den Outlaws entstehen

Diese Epochen umschließen die Zeit der Goldsuche, der Bürgerkriege, Indianerkriege, Eisenbahnbau, große Viehtrails, die Organisation der Gesetze⁶³ und den Zug der Pioniere nach Westen, mit Konflikten wie: Banküberfällen, Viehdiebstahl, die Übertretung von Eigentumsrechten oder Angriffe auf die Postkutsche.⁶⁴ All diese typischen Themen und Situationen finden ihre Inspiration in der Realität.

59 vgl. Cook, 1988, S.82

60 vgl. Kiefer, 2003, S.28

61 vgl. Rieupeyrou, 1952, S.25

62 vgl. Kiefer, 2003, S.12

63 vgl. Seeßlen, 2010, S.16

64 vgl. Rieupeyrou, 1952, S.28

Abgesehen von diesen übergeordneten Elementen lässt sich der einzelne Western fast immer in eine dieser zentralen Erzählungen einordnen⁶⁵:

1. *Entdeckung neuer Grenzen*: Menschen brechen auf um neues Land zu entdecken
2. *Krieg gegen Indianer*: Vorstoß in Indianergebiet und dadurch bedingte Konflikte
3. *Prozess der Zivilisierung*: Jemand muss für Recht und Ordnung in den frisch errichteten Siedlungen sorgen
4. *Strafverfolgung und Rache*: Konflikt zwischen Gesetzesmännern und Outlaws
5. *Zweite Beruhigung der Städte*: Fremde kommen in die Stadt um sie zu befrieden
6. *Aufbruch in die Wildnis*: Städte sind gebaut, Zivilisation ist hergestellt, je mehr Zivilisation der Westerner mit sich bringt, desto kleiner wird sein Freiraum
7. *Indianerabenteuer*: Filme aus Sicht der Indianer
8. *Verfall einer Gründerdynastie*: Die Söhne der Gründer haben es schwer mit dem Erbe umzugehen und können es nicht halten
9. *Legendenbildung*: Filme über legendäre Westerngestalten, wie Buffalo Bill, Jesse James, oder Billy the Kid, General Custer, Anne Oakley

Stories, die eher außen vor bleiben, sind Großstadtgeschichten und andere Erzählungen, die sich nicht mit dem Westernsetting vereinbaren lassen oder Liebesgeschichten, bedingt dadurch, dass das Wandererleben im Westen sehr maskulin geprägt ist und Frauen deshalb oft Zuhause bleiben oder selbst in eher maskuline Rollen schlüpfen.⁶⁶

All diese Themen werden durch die klare Ikonografie des Westerns untermauert.

⁶⁵ vgl. Kiefer, 2003, S.22ff

⁶⁶ vgl. Buscombe, 1970, S.17

3.5 Ikonografie des Westerns

Der Western lebt zu großen Teilen von seiner Ikonographie und damit durch bestimmte Elemente, die eine direkte Konnotation zum Westerngenre mit sich bringen.

Die erste Gruppe von Merkmalen bilden die Schauplätze. Die Geschichte im Westernfilm findet überwiegend draußen statt. Typische Landschaften sind Wüsten, Berge, Ebenen, Wälder und die Westernstadt. Auch die Handlung im Inneren hat feste Motive wie zum Beispiel Saloons, Gefängnisse, Gerichtsgebäude, Hotels oder Bordelle, die alle gemeinsam haben, typische Ort zu sein, an denen sich Menschen finden, die heimatlos leben oder mit dem Gesetz in Konflikt geraten sind.⁶⁷

Die typischen Figuren im Western, Cowboys, Scouts, Trapper, Banditen oder Sheriffs,⁶⁸ tragen auch unverwechselbare Kleidung. Sie tragen enge Jeans oder Lederhosen, oft in Kombination mit Chaps, Westernstiefel mit Sporen, ein Halstuch und fast immer einen Cowboyhut. Fast jeder Cowboy trägt einen Pistolengurt um die Hüfte. Häufig sieht man auch Armyuniformen oder Indianderkostüme. Bestimmte Kleidungsstücke und Accessoires werden dabei bestimmten Personen zugeordnet. So trägt ein Prediger meist einen schwarzen Hut, ein Richter eine Taschenuhr an einer Kette oder Spieler eine Bolotie. Frauen tragen meist ausladende Kleider. Wenn sie schlichter in Hemd und Hose gekleidet sind, spricht das dafür, dass sie im Film eine sehr männliche Rolle einnehmen.⁶⁹

Die immer wiederkehrenden Objekte im Western sind die Waffen, die oft mit dem Namen des Herstellers genannt werden. Der Westerner ist oft mit einem Colt, einem Winchester- oder Springfieldgewehr bewaffnet, seltener auch mit Schrotflinten oder, besonders in älteren Western, Frontladergewehren. Dazu besitzt er meist ein Messer im Stil des Bowie Knifes. Das Militär bewaffnet sich typischer Weise mit Kanonen und Indianer kämpfen mit Pfeil und Bogen oder Tomahawks.⁷⁰

Als nächstes typisches Element sind Pferde zu nennen. Pferde symbolisieren im Western oft Würde, Anmut und Kraft, wobei die Symbolkraft bei weißen und schwarzen Pferden am stärksten ist. Wieder hat jeder Personenstamm seinen eigenen Umgang. Während Indianer meist ohne Sattel nur mit einer Decke auf dem Rücken des Pferdes reiten, sitzt die normale Frau grundsätzlich seitwärts auf dem Pferd. Reiche Leute, wie

67 vgl. Ebd, 1970, S.15ff

68 vgl. Burnow, 2013, S.40

69 vgl. Buscombe, 1970, S.15ff

70 vgl. ebd.

Richter und Ärzte, haben oft eine Buggykutsche. Weite Reisen mehrerer Leute werden mit der Postkutsche unternommen.⁷¹

Zuletzt gibt es noch bestimmte Objekte und Strukturen, die auf einen Western verweisen. So stehen Tipis, Forts, Generalstores oder Goldminen oft für den Westen, genauso wie der Kuhfänger an der Dampflok der Eisenbahn oder die typischen Schwingtüren eines Saloons.⁷² All dies ist gepaart mit den bekannten Situationen, wie Verfolgungsjagden, Überfällen und Schießereien, Teil des intertextuellen Verweissystems des Genres.⁷³

Ohne die Charaktere, die den Westen Amerikas zum Wilden Westen machen, kann der Western trotz des Rahmes, den Story und Ikonografie bieten, nicht funktionieren.

71 vgl. Buscombe, 1970, S.15ff

72 vgl. ebd.

73 vgl. Burnow, 2013, S.40

3.6 Charaktere

Den Figuren im Western kommt eine zentrale Bedeutung zu. Meist, besonders in den Western bis etwa 1950, wird eine klare Einteilung in Gut und Böse vorgenommen. Oft ist die Zugehörigkeit schon an der Kleidung abzulesen. Helle Hüte und Kleidung sind den Guten vorbehalten, während die Bösen dunkel gekleidet sind oder sogar, wie die Indianer, dunklere Hautfarbe haben. Im Verlauf der Geschichte des Westerngenres wird diese Einteilung etwas schwammiger und auch die guten Figuren haben immer öfter Schattenseiten.

Die klassisch positiv besetzte Figur im Western ist der Westerner. Er ist ein unabhängiger, starker Mann mit klaren Prinzipien. „Er kann tadellos reiten, angesichts des Todes die Fassung bewahren und seine Pistole um den Bruchteil einer Sekunde schneller ziehen und besser damit treffen als irgendwer, dem er begegnen könnte“⁷⁴, beschreibt ihn Robert Warshaw.

Er setzt sich für das Gute ein, verfolgt keinen eigenen Vorteil und geht nach getaner Arbeit wieder seines Weges. Meist ist er einsam, sehr wortkarg, introvertiert, aber physisch höchst agil und klug. Er löst seine Probleme, in die er oft hineingezogen wird, abgeklärt mit Waffengewalt.⁷⁵ Sein Grundsatz ist, dass er sich einem Konflikt, auf den er sich einmal eingelassen hat, stellen muss, egal wie groß die Widerstände sind. Er steht damit für ein amerikanisches Ideal von Individualismus.⁷⁶ Er setzt seine Waffen stets ein, um damit dem Guten zum Sieg zu verhelfen.⁷⁷

Da nur starke, harte, mutige Männer in der Lage sind das Land zu erobern⁷⁸, ist der Westerner ein Bild der Maskulinität, der in seinem Grenzgängerlebensstil Schutz vor der Verweiblichung der Städte findet.⁷⁹ Im Western ist ein Mann noch ein Mann.⁸⁰

Über die Umstände seines Lebens ist meist nur wenig bekannt. Er ist ein Mann der Muße, hat nur selten eine Beschäftigung und es gibt Unklarheiten über seine Besitztümer, abgesehen von Pferd und Pistole und man erfährt fast nie wo er wohnt oder übernachtet.⁸¹

74 Warshow, 1958, S.271

75 vgl. Kiefer, 2003, S.19f

76 vgl. Film-lexikon.de

77 vgl. Ganhguly

78 vgl. Bazin, 1975, S.46

79 vgl. Burnow, 2013, S.45

80 vgl. Warshaw, 1954, S.53

81 vgl. Ebd, S.54

Er lebt an der Frontier, also im Spannungsfeld zwischen Gemeinschaft und dem Hang zur Einsamkeit, ohne dabei jemals fest einer Seite zugehörig zu sein, was ihn zum tragischen Helden macht, der anfangs heroisiert und in späteren Western oft gebrochen dargestellt wird.⁸²



Abbildung 5: Westernstars: Tom Mix, John Wayne, Clint Eastwood

Die Bösen sind, neben Indianern, meistens gewissenlose Kopfgeldjäger, Goldgräber, Banditen oder Großrancher, die nur Interesse an ihrem persönlichen Profit haben.⁸³

Die Darsteller der Westernhelden sind sehr maskulin, aber eher nicht als Schönheitsideale tauglich. (John Wayne, Randolph Scott, James Stewart, Gary Cooper, Kirk Douglas)⁸⁴

Für Frauen ist im Western kein zentraler Platz vorgesehen, da sich feministische Themen nicht gut mit den Themen Maskulinität und Individualismus vertragen.⁸⁵ Deshalb treten Frauen meist höchstens als Begründung für das Handeln des Mannes auf, sind selbst aber nicht von Bedeutung. Frauen bleiben deshalb meist nur stereotype Nebenrollen in Erscheinungsform als Mutter, Lehrerin, Saloon-Girl, Bäuerin oder Prostituierte.⁸⁶ Diese Sichtweise ist teilweise aus den direkten sozialen Bedingungen an der Grenze abzuleiten, die zu gefährlich für Frauen war.⁸⁷

Der Westerner bewegt sich trotz, der Vielfalt an Möglichkeiten die das Genre bietet, immer in bestimmten Strukturen.

82 vgl. Kiefer, 2003, S.13

83 vgl. Ganguly

84 vgl. Buscombe, 1970, S.17

85 vgl. Cook, 1988, S.90

86 vgl. Ebd, S.82

87 vgl. Bazin, 1953, S.45

3.7 Struktur

Auch Wenn der Western ein sehr komplexes System von Themen und Elementen bietet und so zahlreiche, sehr unterschiedliche Filme hervorbringt, lassen sich bestimmte Strukturen im Western erkennen. So hat er immer einen binären Charakter und stellt immer den Kampf oder eine Gewichtung zwischen zwei Elementen dar, wie Natur und Kultur, Gemeinschaft und Individuum, Vergangenheit und Zukunft,⁸⁸ die Verortung an der Grenze zwischen zwei Orten, zwei Ären und zwei Wertesystemen.⁸⁹

Aus der Opposition von Individualismus und Gemeinschaft hat der Autor Will Wirght⁹⁰ vier Westernplots abgeleitet ⁹¹:

1. *Der Klassische Plot*: beginnt mit dem Helden außerhalb der Gesellschaft und zeigt seine Integration in selbige
2. *Die Rachevariante*: beginnt mit dem Helden innerhalb der Gesellschaft und zeigt wie er sie aus einem bestimmten Grund verlässt und dann zurückkehrt
3. *Das Übergangsthema*: beginnt mit dem Helden in der Gesellschaft und zeigt seine allmähliche Ernüchterung über sie
4. *Der professionelle Plot*: beginnt mit dem Helden/einer Gruppe außerhalb der Gesellschaft und zeigt, wie er es nicht schafft oder ablehnt ein Teil von ihr zu werden

Dabei hat der Western immer die gleichen vorgegebenen Figuren⁹² und klaren Schemata⁹³.

88 vgl. Kitses, 1969, S.10f

89 vgl. Altman, 1984, S.32

90 vgl. Wright, 1977

91 vgl. Frayling, 2011

92 vgl. Kiefer, 2003, S.13

93 vgl. Bazin, 1953, S.41

3.8 Subgenres und Varianten

Die Strahlkraft des Western ist so immens, dass sich daraus unzählige Subgenres entwickelt haben.

Aus deutscher Sicht sind zuerst die Karl May-Adaptionen der Winnetou-Reihe zu nennen, die in Deutschland erfolgreicher waren, als es jeder US-Western hätte sein können.⁹⁴ Aber auch davor und danach wurden in Deutschland Western produziert. Schon 1919 wurde der Film *Bull Arizona* (Jutzi/Krahé) veröffentlicht, wobei *Das finstere Tal* (2014) einer der neuesten deutschen Western ist.⁹⁵ 2001 konnte Michael "Bully" Herbig seiner Westernkomödie *Der Schuh des Manitu* einen der erfolgreichsten deutschen Filme nach dem zweiten Weltkrieg produzieren.⁹⁶

Aber nicht nur in Deutschland entstanden Variationen des Western. Fast in allen erdenklichen Ländern wurden Western gedreht, die oft eine landestypische Bezeichnung erhielten. Beispiele wären Indien (Curry Western), Osteuropa (Ostern oder Red Western), Frankreich (Camenbert-Western) und natürlich der Spaghetti – oder Italowestern aus Italien.⁹⁷

Selbstverständlich gibt es nicht nur Genres, die an ihr Produktionsland gekoppelt sind. Es gibt zahlreiche andere Subgenres, die sich am erzählerischen Inhalt orientieren: Indianerwestern, Trapperwestern, Anti-Western, musikalische Western oder sogar pornografische Western und Genremixes wie den Fantasy-Western, Horror-Western oder Martial-Arts-Western.

Die Palette an Subgenres, Abwandlungen und Verflechtungen des Westerngenres ist nahezu unerschöpflich und erweitert sich ständig, wobei die meisten Subgenres filmgeschichtlich eher unbedeutend sind.

Anders verhält es sich mit dem von Sergio Leone geprägten und von Quentin Tarantino zitierten Italo-Western.

94 vgl. Burnow, 2013, S.52

95 vgl. Westernfilme.org

96 vgl. Insidekino.com

97 vgl. Wulff, 2014

3.9 Exkurs Italo-Western

1959 sitzen die vier Männer Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Sergio Leone und Enzo Barboni nach ihrer Arbeit zusammen und tauschen sich über die Erlebnisse aus ihrer Kindheit aus. Es geht vor allem um die Western der 30er und 40er Jahre. Sie sind Teil der Crew von *Die letzten Tage von Pompeji* (1959, Bonnard), als sie das erste mal überlegen, dass man die großen Kulissen lieber für Westernfilme nutzen sollte.⁹⁸ 1960 arbeiten sie an *Romulus und Remus* (1961, Corbucci) erstmals in führenden Positionen zusammen. Corbucci führt Regie, Tessari und Leone schreiben das Buch und Barboni ist Kameramann. Heraus kommt ein höchstens durchschnittlicher Film.⁹⁹ Um so erstaunlicher ist, dass alle Vier in den folgenden Jahren zu Ikonen des italienischen Westerns werden sollten.

Pionier im Feld der Italo-Western ist Sergio Leone. Zuerst hat Leone Schwierigkeiten seinen Film zu finanzieren, obwohl die italienischen Studios nach dem Erfolg der deutschen Winnetou-Filme auch daran interessiert ist wieder mehr Western zu drehen.¹⁰⁰ Ein Grund für die Finanzierungsprobleme ist, dass Leone seinen Western basierend auf Akira Kurosawas *Yojimbo – Der Leibwächter* (1961), einem japanischen Samuraimovie, drehen will.¹⁰¹

Als Leone 1964 den Film *Der glorreiche Fremde* doch drehen kann ist die Produktion von Westernfilmen in Hollywood zum Erliegen gekommen.¹⁰² Man verspricht sich nicht viel von dem Film, da in den Jahren zuvor schon etwa 25 Western in der Italienischen Kinohochburg Cinecittà gedreht wurden und nur wenig Beachtung fanden.¹⁰³

Trotz alledem kann Leone mit seinem neuen Film, der als *Für eine Hand voll Dollar* (1964) berühmt werden sollte, den Grundstein für die äußerst erfolgreichen Italo-Western legen. Seine früheren Weggefährten prägen jeweils ihre eigene Ausrichtung des Genres. Corbucci wird mit den Djangofilmen berühmt, Tessari erschafft den Helden Rango und Barboni ist einer der bedeutendsten Kameramänner des Italowestern, der unter anderem für *Vier Fäuste für ein Halleluja* (1971, Barboni) mit Terrence Hill und Bud Spencer verantwortlich zeichnet.¹⁰⁴ Aber wie konnte es den Italienern gelingen, dem schwächelnden Westerngenre neues Leben einzuhauchen?

98 vgl. Killing, 2013, S.10

99 vgl. Ebd., S.12

100 vgl. Ebd., S.17ff

101 vgl. Frayling, 1981/2006, S.244

102 vgl. Frayling, 1981/2006, S.250

103 vgl. Ebd., S.256

104 vgl. Killing, 2013, S.12

Der Stil der Italo- oder Spaghetti-Western ist geprägt vom Neorealismus im Nachkriegsitalien. An die Stelle vom heiteren Kostümfilm tritt eine realistischere Darstellung des Westens, voller Staub, Dreck, Blut und gezeichneten Gesichtern.¹⁰⁵ Die Filme sind voller Gewalt und brachialem Humor, sind aber auch von politischer und psychologischer Raffinesse durchsetzt. Besonders die Gewalt erreicht nie dagewesene Dimensionen. Leone bricht als erster das ungeschriebene Hollywoodgesetz, dass ein tödlicher Schuss immer in mindestens zwei Einstellungen, das Abfeuern und den Treffer, zur Abmilderung der Gewalt darzustellen ist. Sein Held erschiesst sogar Gegner, die bereits verwundet sind.¹⁰⁶ Das erhöhte Maß an Gewalt erschütterte die Sehgewohnheiten der Zuschauer und sorgte für eine Geschmacksverschiebung.¹⁰⁷

Zum besonderen Merkmal wird auch, dass die Gesichter der Protagonisten in Großaufnahmen gezeigt werden, die die ganze Leinwand füllen. Leones Markenzeichen ist dabei der Zoom aus einer Totalen auf ein kleines Detail. Generell versucht man die Kamera ständig in Bewegung zu halten um einen Fluss in den Bildern zuzulassen.¹⁰⁸



Abbildung 6: Typisches Close-up im Italowestern

Musik spielt in den Filmen eine zentralere Rolle. So nimmt sie keine rein untermalende Rolle, sondern gibt teilweise sogar den Rhythmus und die Bewegungen im Film vor. Ennio Morricone, schafft mit den Soundtracks zu *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968, Leone) und *Zwei glorreiche Halunken* (1966, Leone) Melodien, die seitdem als unverkennbar für, den Italo-Western und sogar den Western insgesamt gelten.¹⁰⁹

Als Setting für die meisten Italo-Western dient eine wüstenartige Landschaft. Dies kann eine trockene Sand- oder Steinwüste sein oder auch eine Matsch- oder eine Schneelandschaft. Eine Gemeinsamkeit haben alle: sie sind gleichermaßen lebensfeindlich. In dieser Ödnis befindet sich normalerweise ein heruntergekommenes, halb verlassenes

¹⁰⁵ vgl. ebd. S.34ff

¹⁰⁶ vgl. ebd. S.35

¹⁰⁷ vgl. ebd. S.38

¹⁰⁸ vgl. ebd.

¹⁰⁹ vgl. Killing, 2013, S.26

Städtchen. Ortswechsel zwischen Stadt und offenem Land haben, anders als im amerikanischen Western, kaum eine Bedeutung: der Tod lauert überall.¹¹⁰

Der Held des italienischen Western ist ein Mann ohne Namen und ohne klare Herkunft, der seine Kraft hinter einem regungslos wirkenden Gesicht verbirgt.¹¹¹ Er fällt auch durch sein Aussehen als Außenseiter auf. So trägt er mal als "Gringo" einen mexikanischen Poncho und lange Haare oder lässt sich einen Dreitagebart stehen. Generell sind die Protagonisten im Italowestern eher nicht auf Hygiene und Sauberkeit bedacht.¹¹²

Der Held lässt sich nur schwer in das alte Muster von Gut und Böse einordnen und wenn man es versuchte, würde man wohl zu dem Schluss kommen, dass er dem Bösewicht näher ist als dem guten Helden. In der Entwicklung des Italo-Western wird der Protagonist zunehmend zum regelrechten Mörder. Während Leones *Mann ohne Namen* noch als gut bezeichnet werden kann und *Ringo* als netter Mensch erscheint, ist Corbuccis *Django* schon deutlich düsterer und braucht keine Rechtfertigung für seine Gewalt. *Goras Il Nero* ist sogar ein regelrechter Mörder.¹¹³



Abbildung 7: Corbuccis *Django* mit Maschinengewehr

Claudio Undari, einer der meist besetzten Bösewichte im Spaghettiwestern meinte dazu: "Im Kontrast zu amerikanischen Western ist es unser Ansatz, die wahre menschliche Seele zu zeigen, und diese ist nicht eindeutig gut oder böse, sondern sehr vielschichtig".¹¹⁴

"Ein typischer Western verlief zu diesem Zeitpunkt ungefähr so: Held reitet in die Stadt, sieht Lehrerin auf Schulbank und Mann, der Pferd auspeitscht. Mischt sich ein. Verprügelt den Mann, der Pferd auspeitscht. Lehrerin sieht zu. Man weiß, dass zwei Figuren

110 vgl. Strazny, 1993

111 vgl. Killing, 2013, S.40

112 vgl. ebd.

113 vgl. ebd.

114 Killing, 2013, S.36

zusammenfinden werden und dass es nicht der Held und das Pferd sein werden. Im Italo-Western läuft es dagegen so: Sehr schäbig aussehender Mann reitet auf einer alten Mähre in die Stadt. Sieht Mann, der ein Kind verprügelt, und verzweifelte Frau, die dabei zusieht, offenbar irgendeine Gefangene. Dann reitet er wieder fort..."¹¹⁵

Die Konflikte zwischen Indianern und Siedlern spielen kaum eine Rolle und der Konflikt zwischen Natur und Zivilisation spielt überhaupt keine Rolle mehr.¹¹⁶

Auch im Italo-Western findet man die klassische binäre Struktur der Gegensätze wieder, wobei sich hier schon auf den ersten Blick die Einteilung von Gut und Böse als nicht mehr berechtigt darstellt. Die Gegensätze im italienischen Plot nach Frayling sind: Opfer/Täter, Gringo/Mexikaner, Mitglied der lokalen Gesellschaft/außerhalb der lokalen Gesellschaft, familienorientiert/auf sich schauend und auf Geld aus/der Sache dienlich.¹¹⁷ Die Einordnung in die Wirghtsche Plotstruktur (siehe Western: Struktur) ist nur schwer möglich, weshalb es nach Frayling der italienische Plot, aufgeteilt in drei einzelne Plots, den Italo-Western am besten beschreibt¹¹⁸:

- Der 'Diener-Zweier-Herren'-Plot: der Held kommt in eine Stadt, die unter zwei rivalisierenden Parteien aufgeteilt ist. Er hetzt die Parteien aufeinander und spielt sie gegeneinander aus, bis er schließlich als einziger übrigbleibt und mit den Taschen voller Geld wieder verschwinden kann.
- Der 'Übergangs'-Plot: eine Variation des ersten, mit dem Unterschied, dass die rivalisierenden Parteien die gegnerischen Kriegsparteien entweder der mexikanischen Revolution oder des amerikanischen Bürgerkriegs sind.
- Der 'Zapata'-Plot: eine Variation des zweiten, mit zwei Helden, einem 'Gringo' und einem 'Mexikaner', die die Konflikte des Krieges sozusagen stellvertretend unter sich austragen.

„Die ersten italienischen Western waren deshalb so revolutionär, weil sie ein hartes, aber viel realistischeres Bild des amerikanischen Westens zeigten, doch dann haben wir es einfach übertrieben.“¹¹⁹ Giuseppe Colizzi (Drehbuchautor und später Regisseur)

115 Jeier, 1987, S.199f

116 vgl. Frayling, 1981/2006, S.257

117 vgl. Edb, S.256

118 vgl. Strazny, 1993

119 Killing, 2013, S.54

Mitte der 70er wiederholen sich die Geschichten nur noch und das Genre kommt zu seinem Ende.¹²⁰

Mitte der 80er Jahre nehmen jedoch George Lucas und Brian de Palma mit ihren Filmen *Krieg der Sterne* (1977, Lucas) und *The Untouchables - Die Unbestechlichen* (1987, de Palma) die Geschichten des Westerns mit ins Weltall, bzw. nach Chicago.¹²¹ Clint Eastwood wird zum Vorbild für Actionstars kommender Generationen, wie Bruce Willis, Mel Gibson oder Danny Glover. Alle quatschen nicht lange, schießen lakonisch und beherrschen die Waffe der Ironie. So existiert das Erbe des Italo-Western bis heute weiter. Nicht zuletzt durch den Regisseur und Leone-Fan Quentin Tarantino.

4 Quentin Tarantino

4.1 Der Weg zum Regisseur

Der Name "Tarantino" ist heutzutage nicht nur ausgeprägten Cineasten ein Begriff, sondern ist allein schon ein Grund für viele, sich unabhängig der Thematik seine Filme anzusehen.

Der unverkennbare Stil Tarantinos hat ihn zum gefeierten Oscarpreisträger, der Millionenbudgets im dreistelligen Bereich für seine Filme zur Verfügung gestellt bekommt, gemacht. Dabei hat auch Tarantino ganz klein angefangen.

1963 wird Quentin Tarantino als einziger Sohn der 16-Jährigen Connie McHugh geboren. Seinen Vater lernt er niemals kennen. Als er zwei Jahre alt ist zieht seine Mutter mit ihm nach Los Angeles. Da sie alleinerziehend ist und deshalb viel arbeitet, bleibt dem kleinen Quentin viel Zeit fernzusehen, wobei er zahlreiche Filme und auch Filmtrailer sieht. Sein Interesse am Kino etabliert sich so schon im Alter von etwa drei bis vier Jahren.¹²²

Seine frühen Filmerfahrungen sind hauptsächlich die B-Movies, Italowestern und Kung-Fu-Filme der Vorstadtkinos. Seine Mutter hat Anfang der 70er viele schwarze Liebhaber, wodurch er Zugang zum Blaxploitation-Kino bekommt und durch diese Filme schon im sehr jungen Alter mit Gewalt und Sex im Film konfrontiert wird.¹²³

¹²⁰ vgl. Ebd., S.137

¹²¹ vgl. Killing, 2013, S.140

¹²² Kaul/Palmier, 2016, S.7

¹²³ vgl. Baadasssss Cinema, Julien, 2002

Nachdem er die Highschool geschmissen hat, belegt er Schauspielunterricht und jobbt unter anderem in einer Videothek. Seine Schauspielkarriere erfüllt Tarantino nicht, woraufhin er entscheidet sich dem Regiefach zu widmen "I didn't want just to be in Movies, I wanted to make them."¹²⁴

Ohne weitere Vorbildung auf dem Gebiet der Filmproduktion scheitert er mit seinem Regiedebüt von *My Best Friends Birthday* (unveröffentlicht, Tarantino). Der Film wurde aufgrund eines Laborbrandes nie fertiggestellt. Diese Erfahrung sieht er aber als wichtige Station in seiner Karriere: "So I said, well, that's my filmschool. I learned how not to make a Movie"¹²⁵

Tarantino widmet sich hauptsächlich dem Schreiben von Drehbüchern, für die er zu Beginn keine Abnehmer findet. Anfang der 1990er verfasst er das Skript zu *Reservoir Dogs* (1992) und kann es mit der finanziellen Unterstützung des Schauspielers Harvey Keitel umsetzen. Von der Umsetzung seines Buches *The Open Road*, sieht er ab, da er es als seinen ersten eigenen Film geschrieben hat, diesen nun aber mit *Reservoir Dogs* schon gedreht hat. Das Buch sollte später als die beiden Filme *True Romance* (Scott, 1993) und *Natural Born Killers* (1994, Stone) veröffentlicht werden.¹²⁶

Nachdem er mit *Reservoir Dogs* schlagartig berühmt wird, beginnt er die Arbeit an *Pulp Fiction*, der ihm seinen ersten Oscar als Drehbuchautor und die Goldene Palme in Cannes einbringt. Tarantino ist ganz oben angekommen. Nach längeren Pausen folgen der eher unbekannte *Jackie Brown* (1997) und das Racheepos in zwei Teilen *Kill Bill* (2003/2004). Die Filme werden immer größer und aufwändiger, bis er 2012 *Django Unchained* veröffentlichte. Zum ersten mal steht ihm ein Budget von über 100 Millionen Dollar zu Verfügung. Neben seinen Regiearbeiten widmet sich Tarantino zahlreichen Engagements als Autor und Produzent.¹²⁷

¹²⁴ Tarantino 1992 im Interview mit Micheel Ciment und Hubert Niogret, zitiert nach: Peary (1998) S.12

¹²⁵ ebd. S.3

¹²⁶ vgl. Kaul/Palmier, 2016, S.8f

¹²⁷ vgl. ebd. S.9ff

4.2 Tarantinos Stil

Tarantino hat einen ausgeprägten eigenen Stil, der bei seinen Filmen zum Tragen kommt. Dass dieser Stil sich frei entfesseln kann hat sicherlich auch damit zu tun, dass Tarantino die Drehbücher zu seinen Filmen selbst schreibt.¹²⁸

Neben diversen typischen Kameraeinstellungen, wie dem berühmten "Trunk Shot", einer untersichtigen POV aus dem Kofferraum eines Autos oder einer 360°-Kamerafahrt um das Geschehen, gibt es auch bestimmte Arten von Szenen, die in mehreren Tarantinofilmen zu sehen sind. Beispielhaft sind Folterszenen, das Thema der lebendigen Beerdigung oder der "Mexican Stand-Off", wobei sich mehr als zwei Figuren gegenseitig mit Waffen bedrohen.¹²⁹ Abgesehen von diesen Elementen im Film gibt es aber noch einen übergeordneten Stil Tarantinos.

Dazu zählen¹³⁰:

1. *Hybride Erzählweise*

- Genremischung und interfilmische Verweise
- Episodenhaftigkeit
- Dialogizität

2. *Selbstreferenzialität*

- Zitate und Anspielungen
- Selbstreferenzielle Fiktionalität

3. *Komik und Gewalt*

- Erwartungsbrüche
- Komische Dialoge
- Komische Gewaltdarstellung

¹²⁸ vgl. McGrath, 2012

¹²⁹ vgl. tarantino.info

¹³⁰ vgl. Kaul/Palmier, 2016 S.13

4.2.1 Hybride Erzählweise:

Genremischung und interfilmische Verweise

Die hybride Erzählweise beschreibt das Vorgehen Tarantinos, verschiedene Dinge in seinen Filmen zusammenzustellen. Dabei geht er so weit, dass er Szenen aus anderen Filmen übernimmt und sie auf abgewandelte Weise neu zusammensetzt. Dabei kommen diese Anspielungen nicht nur inhaltlich zum Tragen, sondern finden sich auch in anderen Elementen wie der Musik oder der Besetzung. Dadurch entstehen oft Filme, die sich scheinbar Elementen aus mehreren Genres bedienen. Teilweise bezieht sich sein Genremix nur auf einzelne Szenen, zum Teil aber auch auf ganze Filme. So kann man *The hateful 8* als eine Mischung aus Krimi, Western und Splatterfilm ansehen. Bei *Kill Bill: Vol. 2* kann die Hochzeitsvorbereitung als Mischung zwischen Western und Liebesfilm betrachtet werden, während spätere Szenen klar dem Kung-Fu-Film zuzuordnen sind.

Episodenhaftigkeit

Zur hybriden Erzählweise gehört auch die Episodenhaftigkeit. Dabei ist die Handlung in verschiedene Teile oder sogar Handlungsstränge geteilt. Ein beliebtes Mittel Tarantinos, ist die Einblendung von erklärenden Titeln, wie am Anfang von *Pulp Fiction* oder die Einblendung von Schriftzügen, die ein neues Kapitel einleiten. Häufig sind Flash-backs ein Mittel um kurz auf unerzählte Ereignisse der Handlung bezugzunehmen.

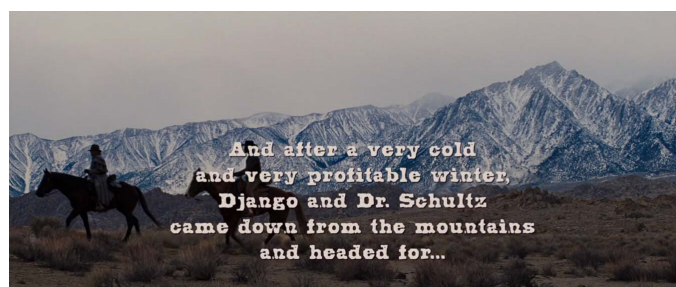


Abbildung 8: Einleitung in eine neues Kapitel in Django Unchained

Dialogizität

Der Punkt Dialogizität ist ein auffälliges Markenzeichen. Die Figuren Tarantinos unterhalten sich oft über banale Dinge, die die Story nicht voranbringen und dienen so nur einem Selbstzweck. Dadurch kommen oft komische Situationen zustande, wenn zum Beispiel die Gangster aus *Pulp Fiction* statt, wie erwartet einfach, ein Apartment zu stürmen, die sexuellen Dimensionen einer Fußmassage erörtern.

4.2.2 Selbstreferenzialität

Zitate und Anspielungen

Tarantinos zahlreiche Zitate und Anspielungen sind nahezu unerschöpflich. Er bedient sich in allen Elementen seiner Filme an anderen Filmen und der Popkultur. Dadurch sind seine Filme häufig eine große Ansammlung von Versatzstücken. Die Dimensionen der Zitate können sehr unterschiedlich sein: von winzigen Details, wie der Name einer Bar im Hintergrund, bis zur Castingentscheidung für John Travolta, dem Star aus *Saturday Night Fever* (1977, Badham), für *Pulp Fiction*, inklusive der seiner Tanzeinlage.

Selbstreferenzielle Fiktionalität

Tarantino nimmt in seinen Filmen oft Bezug auf den Film selbst. Er bricht so die Geschichte und stellt den Film als solchen dar. Er zeigt so ganz offen, dass es ihm bei seinem Filmen um die Filmkunst an sich geht. Besonders deutlich wird dass in Tarantinos Umgang mit Gewalt, der keinen Anspruch auf realitätsnahe Darstellung ebendieser stellt.

Weiter bringt Tarantino oft weitere Ebenen in seine Filme ein, die die Konstruiertheit des Filmes betonen. Beispielsweise spielt Tarantino in *Kill Bill – Volume 1* immer einen Piepton, wenn der Name der Braut ausgesprochen wird. Dieser kommt weder aus der Szene selbst, noch untermalt er sie wie Filmmusik es tun würde. Hier wird auf diese weitere Instanz verwiesen, die den Film dahingehend bearbeitet hat.¹³¹ In *Pulp Fiction* (1994) zeichnet Mia ein Viereck in die Luft, welches mit einer weißen, gestrichelten Linie in der Luft nachgezeichnet wird. *Kill Bill* und *Death Proof* (2007) sind die Filme, in denen dieses Phänomen am stärksten auftritt.¹³²

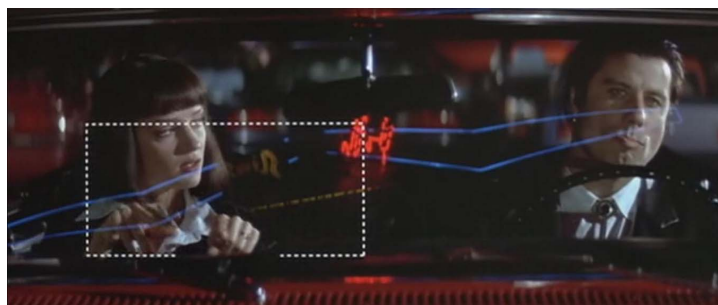


Abbildung 9: Einblendung in Pulp Fiction

¹³¹ Kaul/Palmier, 2016, S.18

¹³² vgl. McGarth, 2012

4.2.3 Komik und Gewalt

Erwartungsbrüche

Tarantino erzeugt gern eine gewisse Komik durch den Bruch bestimmter Erwartungen seitens des Publikums.

"I like mixing things up: for example that gold watch story begins in the spirit of "Body of Soul" and then unexpectedly ends up in the climate of "Deliverance"". ¹³³ In der angesprochenen Szene aus *Pulp Fiction* mischt Tarantino das Handlungsschema des korrupten Boxers mit einem Überfall durch zwei perverse Gangster. Auch durch spontanes Einsetzen von Gewalt bricht Tarantino die Erwartungen, beispielsweise, wenn Vincent Vega in *Pulp Fiction* schon fast zufällig auf der Toilette erschossen wird, oder Dr. King Schultz in *Django Unchained* Calvin Candie erschießt, obwohl es so schien, als hätten sie eine Einigung erzielt.

Komische Dialoge

Als Beispiel wurde der Dialog über Fußmassagen bereits angeführt. Diese Art von Dialogen ist charakteristisch für Tarantino. Sie sind oft übermäßig lang, banal und verfolgen nur den Selbstzweck. Oftmals gehen sie mit Gewalt einher. So erschießt Vincent Vega in *Pulp Fiction* den gefangenen Marvin versehentlich, als er sich zu ihm umdreht um seine Meinung einzuholen.

Komische Gewaltdarstellung

Tarantino ist bekannt für seine exzessiven Gewaltdarstellungen. So gibt es in seinen Filmen kaum einen Protagonisten, der nicht schwer bewaffnet ist oder sich scheut seine Waffen einzusetzen. Oft sind die Szene so brutal und unrealistisch dargestellt, dass sie grotesk und surreal wirken. ¹³⁴

Allerdings geht er mit der Gewalt sehr unterschiedlich um. Neben der fast comichaften, surrealen Übertreibung wird historisch reale Gewalt ganz anders betrachtet. In *Django Unchained* wird beispielsweise die Gewalt gegen Sklaven ganz anders dargestellt. Immer wenn die vermeintlich "Bösen" getötet werden spritzt das Blut im hohen Bogen. Als aber die Sklaven ausgepeitscht werden ist der Fokus nicht auf die den Rücken zerfetzende Peitsche gerichtet, sondern auf das schmerzverzerrte Gesicht der Sklavin,

¹³³ Tarantino 1992 im Interview mit Michel Ciment und Hubert Niogret, zitiert nach: Peary (1998) S.87f

¹³⁴ vgl. Perno, 2015

wodurch hier auch die Folgen der Gewalt ihre Darstellung finden. Auch der Moment, in dem der Sklave von den Hunden zerfleischt wird ist verhältnismäßig nüchtern dargestellt und schockiert King Schultz ungemein. Obwohl er selbst nicht vor Morden im Beisein von Kindern zurückschreckt, ist diese Form der Gewalt, die nicht nur der Unterhaltung dient, später sogar Auslöser dafür, dass er Calvin Candie tötet.



Abbildung 10: Verschiedene Darstellungsweisen von Gewalt

Trotzdem bleibt die Gewalt bei Tarantino hauptsächlich ein Handlungselement, dass notwendig ist um seine Figuren zu umschreiben. So antwortet Tarantino auf die Frage, ob er es mit der Gewalt nicht manchmal etwas übertreibt: "[...] deshalb ist da ja soviel Blut. Ich zensiere mich doch nicht selbst. Ich will ja auch gar nicht geschmackvoll oder höflich sein oder immer nur an mögliche Zuschauerzahlen denken. Ich sehe mich eher als einen Schriftsteller. Meine Figuren tun, was sie eben tun müssen."¹³⁵

¹³⁵Tarantino, zitiert nach Stosch, 2016

5 Django Unchained

5.1 Inhalt

Mit *Django Unchained* unternimmt Tarantino die bisher weiteste Reise zurück in die Vergangenheit. Er setzt sich in seinem Film mit der Sklaverei in den USA auseinander.

Der Film beginnt in einer Wüste. Einige Männer führen eine Gruppe von angeketteten Sklaven durch eine Wüste, bis in einen Wald, wo sie schlussendlich auf Dr. King Schultz treffen. Der Doktor ist auf der Suche nach einem Sklaven, der ihm helfen kann die Brittlebrüder zu identifizieren. Sein Versuch, Django, der behauptet dazu in der Lage zu sein, von den Männern zu erwerben ist nicht von Erfolg gekürt, woraufhin er die beiden Sklaventreiber ausschaltet, die Sklaven befreit und Django mit sich nimmt.

Django begleitet King-Schultz in die nächste Stadt in einen Saloon, wo die beiden zum ersten Mal Gelegenheit haben sich zu unterhalten. King-Schultz offenbart Django, dass er als Kopfgeldjäger arbeitet. Er erklärt, dass er Django braucht um die Brittles, auf die ein Kopfgeld ausgesetzt ist, zu identifizieren. Da Django früher auf einer Plantage der Brittles Sklave war, kennt er ihre Gesichter genau. Django ist bereit ihn zu begleiten.

Bei ihrer ersten Rast erzählt Django von seiner Frau Broomhilda, die er nach seiner Freilassung zu retten gedenkt.

Bald darauf identifizieren sie die Brittles auf einer Plantage und schalten sie aus. In der folgenden Nacht überfällt der Plantagenbesitzer das Duo als Rache. Die haben den Angriff aber vorhergesehen, stellen eine Falle und wehren den Angriff ab. Anschließend verkündet Schultz, dass er Django bei der Befreiung seiner Frau helfen wird, sofern dieser ihn den Winter über als Kopfgeldjäger begleitet.

Als der Winter vorüber ist, gelingt es ihnen Broomhilda auf Candyland ausfindig zu machen. Sie schmieden den Plan, unter dem Vorwand einen Mandingokämpfer kaufen zu wollen nach Candyland zu reisen und Broomhilda frei zu kaufen. Im KleopatraClub treffen sie auf Calvin Candie, der sie in der Erwartung eines guten Geschäfts nach Candyland einlädt. Django wurde als rücksichtsloser Mandingospezialist und Sklavenhalter vorgestellt. Auf dem Weg nach Candyland begegnet die Reisegesellschaft einem entflohenen Sklaven Candies' der von seinen Männern geschnappt wurde. Er gibt vor nicht mehr kämpfen zu können und deshalb wegzulaufen. Candie sieht daraufhin keinen Nutzen mehr in ihm und will ihn von seinen Hunden zerfleischen lassen. King

Schultz knickt ein und will Geld bezahlen, um den Sklaven zu retten, doch Django tut diese Entscheidung als Geldverschwendung ab um ihre Tarnung zu wahren.

Auf Candyland angekommen werden sie von Stephen, dem obersten Haussklaven empfangen, der total entrüstet über die Tatsache ist, dass Django ein freier Mann ist und im Herrenhaus schlafen soll. Kurz darauf sehen sie zum ersten mal Hildi, Djangos Frau, die aus einem unterirdischen Verlies geholt wird, da King Schultz sich deutsche Unterhaltung für den Abend wünscht. Das Haus wird für die Gäste hergerichtet und Hildi wird zum Doktor aufs Zimmer geführt. In der Annahme vom Doktor missbraucht zu werden, ist sie sehr verängstigt und unterwürfig. Als dieser ihr dann aber offenbart, dass er mit Django gekommen ist um sie zu befreien fällt sie in Ohnmacht. Beim anschließenden Abendessen will KS das vorgeschobene Mandingogeschäft mit Candie zum Abschluss bringen. Es sieht so aus, als würde das Geschäft zustande kommen, bis Stephen bemerkt, dass es eine Verbindung zwischen Django und Hildi gibt. Er warnt Candie, der die beiden daraufhin mit dem Verdacht konfrontiert und Hildi bedroht, was dazu führt dass Schultz Hildi für die absurde Summe von 12.000 \$ kauft. King Schultz unterschreibt gezwungenermaßen die Verkaufsdokumente. Als Candie jedoch einen Handschlag zum Besiegeln des Geschäft fordert, sieht Schultz es als eine solche Verletzung seiner Ehre, dass er Candie lieber erschießt, als ihm die Hand zu reichen. Daraufhin bricht eine wilde Schießerei aus, der Candie, King Schultz und etliche von Candies' Männern zum Opfer fallen. Der Bluttausch kann erst beendet werden, als Hildi Candies' Männern in die Hände fällt und sie Django zur Kapitulation zwingen können.

Django und Hildi geraten wieder in Gefangenschaft. Kurz bevor Django von einem Schergen Candies kastriert wird, beschließt dessen Schwester, Django an die LeQuint Dickey Mining Co. zu verkaufen. Django gelingt es dann sich, mit Hilfe einer List, aus den Fängen der Sklaveneskorte, die ihn in die Mine bringen soll, zu befreien. Er reitet zurück Richtung Candieland, birgt die Verkaufspapiere für sich selbst und seine Frau von Schultz' Leiche, befreit Hildi und nimmt Rache an Candies Männern. Zuletzt überrascht er die verbleibenden Bewohner Candilands, die gerade von der Beerdigung Candies zurückkehren. Nachdem er alle Schwarzen raus geschickt hat, schießt er Candies Schwester und Stephen nieder, zündet ein Bündel Dynamit, verlässt das Haus und bewundert dann freudig die Explosion des Haupthauses der Plantage. Nach dem Sieg über die Sklaverei reitet er mit Broomhilda in die Nacht.

5.2 Setting

Django Unchained spielt Mitte der 1860er im Süden der USA. Der Film beginnt in einer aussichtslosen und endlos scheinenden Steinwüste und führt die Sklaven dann in eine bitterkalte Nacht. Dr. King Schultz führt die Geschichte von da an in die Zivilisation, in die kleine Cowboystadt Daughtrey in Texas. Hier hat Django den ersten Kontakt mit der Zivilisation als freier Mann. Von dort resien die Protagonisten durch verschiedenste Landschaften. Sie sehen Berge und Täler, Wiesen und Wälder, reiten durch die trockene Steppe und verschneite Natur. Bis die Rettung Broomhildas beginnt, spielt der Film fast ausschließlich draußen in der Natur.

Dann begeben sie sich nach Mississippi um Hildi zu befreien. Von da an führt King Schultz Django, über elegantere Städte, einen exklusiven Club, Plantagen und Felder bis hin an den Esszimmertisch von einer der größten Baumwollplantagen des Staates.

Zuerst spielt sich alles in einer Welt voll rauer, aber eindrucksvollen Natur, voller Pferde und Cowboys ab, wendet sich dann aber den gehobeneren Kreisen zu.

Die Welt in der Django seine Abenteuer erlebt befindet sich in einem Ausnahmezustand.¹³⁶ Es herrscht nahezu Gesetzlosigkeit. Das Töten Unschuldiger hat keinerlei Konsequenzen und auch sonst wird Brutalität und Mord nicht bestraft. Die Cowboys auf den Farmen sind brutal, quälen gern und wirken meist ungepflegt, haben nur niedrigste Bildung und können sich kaum artikulieren. Die Sklaven dagegen können sich oft gewählt ausdrücken, haben edle Namen wie D'Artagnan und wirken meist nicht so "heruntergekommen" wie die typische weiße Bevölkerung auf Candyland. Konflikte außerhalb des Schwarz-Weiß Schemas bleiben aus.

¹³⁶ vgl. Speck, 2014, S.6

5.3 Charaktere

5.3.1 Django Freeman



Abbildung 11: Django Freeman

Django ist der Held des Films. Der Film beschreibt seinen Aufstieg vom Entrechteten zum freien Mann. Django beginnt im Film als Sklave in einer Kolonne, welche durch die Wüste getrieben wird. Er hat keinen Besitz und ist mit anderen Sklaven aneinander gekettet. Er ist physisch als auch psychisch gebrochen, sodass er sich kaum traut mit King Schultz zu sprechen, als dieser nach den Brittles fragt. King Schultz befreit ihn von seinen Ketten und gibt ihm so die Macht über sich selbst zurück. Ein freier Mann ist Django deshalb noch nicht, da Schultz die Sklavensituation zu seinen Gunsten ausnutzt, um Django zu zwingen, ihm bei der Jagd nach den Brittles zu helfen.

Django folgt dem Zahnarzt auch über dieses erste Abenteuer hinaus, um seine eigenen Ziele zu erreichen. Überhaupt ist Django in dieser Hinsicht sehr egoistisch. Er hilft King Schultz nur, um später seine Frau retten zu können. Dabei nimmt er kaum Rücksicht auf andere und ist nicht an ihrem Schicksal interessiert. Wo er zu Beginn seiner Kopfgeldjägerkarriere noch moralische Zweifel an dem Töten, zumindest vor Kindern, hat, lässt er später einen anderen Sklaven von Hunden zerfetzen und tötet etliche ohne mit der Wimper zu zucken. Er geht den entgegengesetzten Weg zum Doktor. Dieser hilft Django am Anfang noch über die moralischen Zweifel des Tötens hinweg zu kommen und kann die unnötige Gewalt später kaum ertragen, wobei Django vom unschuldigen Sklaven zum Massenmörder wird. Die Motive für Djangos Gewalt sind die Liebe zu seiner Frau und dadurch bedingt Rache an allen, die ihm oder seiner Frau Leid zugefügt haben.

Neben der Entwicklung in Djangos Gewaltschema verändert er sich auch auf vielen weiteren Ebenen. Zu Beginn wird er sehr oft als ungebildet dargestellt, kennt viele Wor-

te nicht und auch sein Benehmen lässt zu wünschen übrig, später aber sogar andere dafür maßregelt drinnen ihren Hut nicht abzunehmen.

Ein humoristischer Beweis für Djangos anfängliche Unfähigkeit als freier Mann zu leben ist die Szene, in der Django sich seine eigene Kleidung aussuchen darf und sich dann für ein total unangemessenes blaues Kostüm entscheidet. Er hat sich diese schicke Kleidung scheinbar ausgesucht, weil er als Sklave nur die Herrschaften in ihrem feinen Zwirn kennt und deshalb davon ausgehen muss, dass man sich als freier Mann so kleidet.

Seine fehlende Bildung macht er in der gemeinsamen Zeit mit King Schultz, der ihn unter anderem Lesen lehrt, wett. Dadurch wird es ihm später möglich, durch eine kluge List seinen Wächtern zu entkommen und den Film doch zu einem Happy End zu bringen.

Wie Djangos Weg weitergehen wird lässt der Film offen. Nach der Wiedervereinigung mit Broomhilda könnte er weiter als Kopfgeldjäger arbeiten oder sich mit seiner Frau ein schönes Leben in Freiheit machen. Im letzten Bild des Filmes trägt Django einen Anzug, eine Sonnenbrille und raucht eine Zigarette. Alles Dinge, die ein Sklave niemals tun würde. Er ist frei.

5.3.2 Dr. King Schultz



Abbildung 12: Dr. King Schultz

Dr. King Schultz ist der Kopfgeldjäger, der die Geschichte rund um Django ins Rollen bringt. Er ist dabei aber viel mehr als nur ein einfacher Begleiter, sondern auch ein Lehrmeister, Freund, Arbeitskollege und schließlich Befreier.

King Schultz ist deutscher Abstammung, intelligent und kultiviert. Oliver Speck bezeichnet ihn sogar als „übercultured“.¹³⁷ Er spricht Englisch, Deutsch und Französisch. Bei

¹³⁷ Speck, 2014, S.1

seiner Arbeit als Kopfgeldjäger bedient er sich gerne der Tarnung als Zahnarzt, ein Beruf den er selbst lange ausübte und dann aus unbekannten Gründen für die Kopfgeldjagd aufgab. King Schultz ist ein Gegner der Sklaverei, was schon beim ersten Treffen mit Django klar wird. Allerdings ist er sich den Ausmaßen der Situation der Schwarzen nicht im Klaren und fragt sich, warum alle Django so anstarren, als sie gemeinsam durch die Stadt reiten.

Er hat keinerlei Skrupel, die Sklavenhändler, die Django gefangen halten, zu töten. Seiner Sache ist er sich dabei sehr sicher. Dabei wendet er Gewalt nur an, wenn es nötig ist. Er tötet nur solche, die es verdient haben. Man sieht ihm später an, dass er die unnötige Gewalt der Mandingokämpfe verabscheut und die Hundeattacke auf den Sklaven D'Artagnan kaum erträgt.

Als er Django befreit, gibt er auch den anderen Sklaven die Möglichkeit sich zu befreien und rät ihnen, eine "aufgeklärtere Gegend" aufzusuchen, was seine Meinung über die Sklavensituation im Süden klar zeichnet. Die Tatsache, dass er auch die anderen befreit, unterscheidet ihn stark vom egoistischen Django, der nur seine eigenen Ziele verfolgt.

Der Zuschauer lernt King Schultz als skurrilen und eloquenten Charakter kennen, der auch zu Überraschungen neigt, als er ohne Vorwarnung den Marschall der Stadt erschießt, nur um kurz darauf seine Professionalität als Kopfgeldjäger zur Schau zu stellen.

Django ist fasziniert von dem Beruf des Kopfgeldjägers und schließt sich dem Doktor mehr oder weniger gezwungenermaßen an. Im weiteren Verlauf, erfährt man, dass Djangos Geschichte der Nibelungensage ähnelt und King Schultz es als seine Pflicht als Deutscher versteht, Django, in dem er einen wahrhaftigen Siegfried sieht, bei der Befreiung seiner Frau zur Seite zu stehen. Dieses „deutsche“ Pflichtgefühl ist die einzige Legitimation Schultz', Django zu helfen.

Dabei wird ein weiterer Wesenszug des Doktors deutlich: Er ist grundehrlich und steht zu seinem Wort, denn er verspricht Django, ihn bei Broomhildas Rettung zu unterstützen, wenn er ihn im Winter bei der Kopfgeldjagd unterstützt. Genau diese Ehre ist ihm so wichtig, dass sie ihn später den Kopf kosten wird. Da er es nicht mit sich vereinbaren kann Calvin Candie die Hand zum Abschluss des erzwungenen Geschäfts zu schütteln, sieht er sich gezwungen Candie zu töten und damit sein eigenes Leben zu beenden.

King-Schultz ist ein sehr vielseitiger Charakter, was die Einordnung in die Archetypen Voglers zeigt.¹³⁸ Er kann offensichtlich als Mentor, der Django das Leben als freier Mann aufzeigt, als Herold, der Django in die Kopfgeldjagd und damit in die Befreiung seiner Frau involviert, gesehen werden. Durch seine unbestrittene Genialität kann Dr. King Schultz aber auch als typischer Trickster verstanden werden. Schon in der ersten Szene wird eine Waffe auf ihn gerichtet, was sich im Verlauf des Films sehr oft wiederholt, wobei der Doktor immer ungeschoren davon kommt.

5.3.3 Calvin Candie



Abbildung 13: Calvin Candie

Calvin Candie ist der reiche Plantagenbesitzer, der Djangos Frau Broomhilda auf seiner Plantage als Comfortgirl hält.

Er tritt erst relativ spät im Film auf und das erste Zusammentreffen von den Helden und ihm findet im Cleopatraclub in Greenville statt. Es ist ein Club, indem sich reiche weiße Männer mit schwarzen Frauen und Sklaven amüsieren. Monsieur Candie, wie er genannt werden möchte, obwohl er kein Wort Französisch spricht, ist offensichtlich des öfteren Gast in diesem Etablissement um seiner Leidenschaft, den Mandingokämpfen, nachzukommen, in denen er seine Sklaven wie Gladiatoren gegen andere Sklaven in menschenverachtenden Kämpfen auf Leben und Tod antreten lässt.

Tarantino hat die Figur nach dem römischen Kaiser Caligula konstruiert, der zu seiner Zeit als wahnsinniger Gewaltherrscher beschrieben wurde.¹³⁹ „Es ist mir schwergefallen. Ich musste zu einem Rassisten werden, dessen Menschenverachtung und Bosheit grenzenlos sind. Calvin Candie ist das Gegenteil von dem, was ich als einen guten Mann bezeichnen würde“, sagte Schauspieler Leonardo DiCaprio über seine Rolle.¹⁴⁰

¹³⁸ vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S257

¹³⁹ vgl. Lewis, 2013

¹⁴⁰ DiCaprio, zitiert nach: promiflash.de, 2012

Candie ist anfangs voll auf die Gewalt fixiert und zeigt kein Interesse an den Protagonisten. Als sie das Thema Geld ansprechen ist er sofort interessiert. Candie präsentiert sich nach außen sehr kultiviert und gebildet, kann aber nicht verbergen, dass er gewaltbesessen und gierig ist.

Er empfindet keinerlei Empathie für seine Sklaven. So fordert er in den Kämpfen äußerste Brutalität und opfert sogar einen seiner Kämpfer, der nicht mehr in der Lage ist zu kämpfen und so sein Investment zu refinanzieren, nur um Django und Schultz aus der Reserve zu locken. Gegenüber Menschen, denen er vertraut, gibt er sich offen und freundlich. Er akzeptiert unter der Aussicht eines guten Geschäfts sogar einen Schwarzen in seinem Herrenhaus, was verdeutlicht, dass seine Gier sogar seinen Rassismus übersteigt.

Candie hat starke Emotionsschübe. Er springt beim Mandingokampf im Bruchteil einer Sekunde vom ruhigen Beobachter zum blutrünstigen Psychopathen um. Auch bei der Ankunft in Candyland artikuliert er sich normal und gepflegt, bis er seine Schwester zu sich ruft, wobei er völlig ausrastet. Mit ihr pflegt er eine eindeutig inzestuöse Beziehung, was seinen Charakter unter der Oberfläche noch skurriler und verdrehter zeichnet. Auch sein plötzlicher Ausraster, nachdem er von Stephen erfährt, dass Django und King Schlutz nicht an den Mandingos interessiert sind, kommt total überraschend für den Zuschauer.

Insgesamt wirkt Candie wie ein unbeholfener Sklave seiner Umgebung. Er weiß nichts mit seinem Reichtum und seiner Macht anzufangen und ist hinter der kultivierten Fassade eher ungebildet.

Dass er nicht der direkte Gegenspieler Djangos ist, wird klar, als Schultz ihn unvermittelt erschießt, ohne dass es zu großartiger Interaktion zwischen Candie und Django kommen konnte. Candie ist so bestenfalls eine Episodenrolle in Djangos symbolischem Kampf gegen die Unterdrückung. Um als wahrer Opponent gelten zu können müsste er aktiv gegen die Vorhaben von Django an arbeiten. Er bleibt jedoch ohne Zweifel an der Aufrichtigkeit des Geschäfts und hätte auch kein Problem damit, Hildi zu verkaufen.

Der Film offenbart nie, warum Django und der Doktor Broomhilda nicht einfach vom geldsüchtigen Candie kaufen. Die einzige Aussage dazu ist, dass der Doktor glaubt, dass Candie sie nicht verkaufen will.

5.3.4 Broomhilda von Schaft



Abbildung 14: Broomhilda von Schaft

Djangos Hildi, Broomhilda von Schaft, verkörpert das Ziel von Djangos Reise. Sie ist seine Frau, welche er vor langer Zeit auf einer Plantage verloren hat.

Der Zuschauer erfährt nur wenig über Broomhilda. Ihren ersten Auftritt hat sie erst nachdem etwa der halbe Film vorbei ist und ab da bleibt sie reines Beiwerk. Sie wirkt bis zu dem Aufeinandertreffen mit Django, wie ein gebrochener Mensch. Wo sie früher noch mit Django versuchte von der Plantage zu entkommen hat sie sich heute voll in ihr Sklavenschicksal ergeben.

Vielmehr als die reine Existenz gesteht der Film ihr nicht zu, als Schultz ihr sagt: "Wie du so vor mir stehst, Brunhilde, kann ich all die Leidenschaft, die du entfachst nur allzu gut verstehen.", wird die Chance vertan ihr mehr Charakter zuzuschreiben. Stattdessen wird sie weiter auf die reine Äußerlichkeit reduziert.

Nachdem Candie und Schultz tot sind ist ihre Gefangennahme der Grund warum Django aufgeben muss und wieder in Gefangenschaft gerät. Nur dadurch kann Django die letzte Hürde nehmen und sein gesamtes Können unter Beweis stellen.

Nach Etienne Souriaus Situationsfunktionen¹⁴¹ erfüllt sie die Rolle des "bien souhaité" – des gewünschten Gutes, indem sie der Grund für Django ist, sich auf das Abenteuer mit King Schultz einzulassen, da er seine Hilfe bei ihrer Befreiung anbietet. So erlaubt sie es Django, sich vom Sklaven mit neugewonnener Freiheit zum "schnellsten Colt im ganzen Süden" zu entwickeln.

Auf seiner Reise hat Django mehrmals Visionen und Flashbacks von ihr, die entweder seine Leidenschaft nach ihr unterstreichen oder eine Rechtfertigung für seine Rachegefühle liefern, was ihren Charakter als Storymotivation weiter bestätigt. Einen anderen

¹⁴¹ vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012, S.253

Zweck erfüllt sie nicht. Der *Spiegel* bezeichnet sie gar als schwächste und eindimensionalste Frauenfigur im gesamten Werk von Tarantino.¹⁴²

5.3.5 Stephen der Hausdiener



Abbildung 15: Stephen

Als Django anspricht, dass "ein schwarzer Sklavenhändler noch unter nem ersten Hausnigger steht", wird angedeutet, mit welcher Art von Mensch sie es zu tun bekommen werden.

Der alte Hausdiener Stephen ist so etwas, wie das „manipulative Mastermind“¹⁴³ auf Candyland. Durch seinen hinterhältigen Charakter hat er es geschafft, eine Machtposition auf Candyland einzunehmen.

Obwohl er selbst schwarz ist, ist er der mit Abstand rassistischste Charakter im ganzen Film. Schon im früheren Verlauf der Geschichte gibt es mehrere Andeutungen, wie unüblich ein freier Schwarzer ist. Als Django jedoch auf Candyland einreitet, ist Stephen kaum zu zügeln. Er beginnt sich immens über Django zu echauffieren und wird bei jedem Zugeständnis Candies an Django immer ungehaltener.

Auch wenn Calvin Candie der offensichtliche Herrscher von Candyland ist, ist es Stephen, der im Hintergrund seinen Einfluss nutzt, um den Vorwand von Django und King Schultz, einen Mandingokämpfer kaufen zu wollen, aufzudecken. Sein ungezügelter Misstrauen gegenüber jedem Schwarzen führt ihn dabei auf die richtige Spur. Er entdeckt hier Dinge, die Calvin Candie verborgen bleiben und kann so seinem Rassismus gegenüber Django doch gerecht werden.

¹⁴² vgl. Pilarczyk, 2013

¹⁴³ Speck, 2014, S.2

Der Rassismus ist also Stephens einziger Antrieb und zeigt, wie dieser die Rettung Hildis und damit das Happy End der Geschichte in Gefahr bringt. Schlussendlich verkörpert Stephen das eigentliche Böse und steht stellvertretend für die Sklaverei, die Django in der finalen Szene des Films in einem riesigen Spektakel besiegen kann. Stephen zeigt sich als Gegenspieler zu Django, da er es ist, der versucht dessen Zusammenkunft mit Hildi zu verhindern. Candie hat von sich aus nichts dagegen unternommen.

5.4 Bildsprache

Django Unchained beginnt nicht, wie in vielen Filmen üblich, mit einer "pre-titel-sequence" sondern mit einer Titelsequenz, die schon über den ersten Bildern des Films läuft. So nutzt Tarantino die Titelsequenz schon um bildlich eine minimale Vorgeschichte zur ersten richtigen Szene zu liefern.

Schon in diesen ersten Bildern sind viele bildgestalterische Elemente zu finden, die sich durch den gesamten Film ziehen. Es werden viele extrem weite Panorama-Einstellungen genutzt, die hauptsächlich bei Außenaufnahmen mit eindrucksvoller Landschaft eingesetzt werden.¹⁴⁴



Abbildung 16: Panoramaeinstellung in Django Unchained

Neben diesen sehr weiten Einstellungen nutzt Tarantino sogenannte Crashzooms.¹⁴⁵ Dabei wird im On extrem schnell aus einer weiten Einstellung in eine nahe Einstellung gezoomt. Er nutzt dieses Stilmittel hauptsächlich, um unerwartete Reaktionen zu unterstreichen.

¹⁴⁴ vgl. Negeborn, 2015

¹⁴⁵ vgl. Brown, 2014, S.171

Zuerst nutzt er den Crashzoom, als die Schultz und Django im Saloon dem Wirt begegnen. Der Wirt bleibt ganz gelassen, als King Schultz früh am Morgen Bier bestellt, doch als er bemerkt, dass ein Schwarzer in seinem Saloon steht erschreckt er sich sehr stark, untermalt vom Crashzoom.



Abbildung 17: Anfangs- und Endbild eines Crashzooms

Der Zoom wird hauptsächlich genutzt, um das Bild von einer Weiten in eine Nahe zu verdichten, aber auch anders herum – von nah zu weit - nutzt Tarantino ihn, zum Beispiel als Django anmerkt, dass Mr. Moguy quasi "Candies Nigger" sei.

Weiter wendet Tarantino viele für ihn typische Elemente an, wie die Opfer-POV, als Django Roger Brittle auspeitscht und erschießt oder als Django nach Schultz' Tod, an den Füßen hängend, von Stephen über die Pläne mit ihm aufgeklärt wird.



Abbildung 18: Opfer-POV

Auch die typischen langen Kamerafahrten lassen sich finden. Beispiele sind die Attacke der Reiter auf die Kutsche des Doktors oder der Augenblick, als Hildi zum Zimmer des Doktors geführt wird. Auch die typische 360°-Fahrt wird angewandt, als Django mit den Minenarbeitern der LeQuint Bergbaugesellschaft diskutiert.

Tarantino verwendet im Film sowohl Zeitlupe, als auch Zeitraffer: "I film Django shooting at 90 frames per second (very slow motion) and the people getting shot at 22 frames per second (slightly speeded up)."¹⁴⁶

¹⁴⁶ Tarantino, zitiert nach: Lewis, 2013

Neben der Darstellung von Actionsequenzen in Zeitlupe nutzt er also auch die Möglichkeit, durch eine geringere Framerate die Bewegungen etwas zu beschleunigen. Diese Technik nutzt er besonders, um die Kämpfe zwischen Django und Candies Schergen zu kontrastieren. Während Django seine Schüsse in Zeitlupe abgibt sterben seine Gegner in vergleichsweise rasender Geschwindigkeit.

Der für Tarantino typische Trunkshot findet im Film mangels Kofferraum keine Anwendung und auch zu einem „mexican Standoff“ kommt es nicht. Hauptgrund dafür ist, dass sich im Film immer nur zwei Parteien gegenüberstehen, wo es für einen echten „mexican Standoff“ mindestens drei Beteiligte benötigt. Aber auch so gibt es keine mehrseitigen Auseinandersetzungen mit vorgehaltener Waffe. Entweder gelingt es den Helden sich herauszureden oder sie sind schlicht schneller als ihr Gegenüber.

Tarantino vermischt seine eigene bekannte Bildsprache mit den klassischen Elementen des Western und Italowestern.

5.5 Musik

Der Soundtrack zu *Django Unchained* ist eine Zusammenstellung aus eigens komponierter Filmmusik und bereits vorhandenen Stücken verschiedenster Ursprünge. Tarantino vertraut hier nicht, wie viele seiner Kollegen, auf einen Komponisten, sondern lässt gleich vier Künstler für sich produzieren und bedient sich kreuz und quer in der Film- und Musikgeschichte um die passenden Titel für seinen Film auszuwählen.

Der Soundtrack des Film besteht aus insgesamt 22 Titeln, welche auch parallel zum Film vertrieben werden.¹⁴⁷

Freedom von Anthony Hamilton, *100 Black Coffins* von Rick Ross, *Ancora Qui* von Ennio Morricone und *Who Did That To You* von John Legend sind die einzigen Titel, die eigens für den Film komponiert wurden.

Tarantino nutzt bereits existierende Musik und zitiert so andere Filme über die Musik. Hauptsächlich bedient er sich hier Stücken aus (Italo-)Western. Der Titelsong des Film ist dem Soundtrack von Sergio Corbuccis *Django*, welcher auch als Namensvorlage des Films dient, entnommen.

¹⁴⁷ vgl. amazon.com

Der berühmte Filmkomponist, Ennio Morricone, der vor allem für seine Musik in Leones Spaghetti-Western bekannt ist, ist der einzige Komponist, von dem Tarantino sowohl alte Werke, als auch eigens für den Film komponierte Stücke verwendet.

Auffällig ist der Song *100 Black Coffins* von Rick Ross, weil er klar dem Hip-Hop zugehörig ist. Dieser Song untermalt weniger den Film als eher den Charakter, den Jamie Foxx spielt und damit die Kultur der Schwarzen in Amerika.

Größtenteils nutzt Tarantino die Musik zur Untermalung der Szenen, lässt sie dabei aber auch ihren Rhythmus bestimmen und so einen höheren Eigenwert gegenüber der Szene entwickeln. Er verwendet fast immer Musik um den Übergang zwischen Szenen geschmeidiger zu machen.

Innerhalb der Diegese verwendet er nur einmal Musik. Dabei wirkt der Einstieg in das Lied anfangs wie die übliche nicht-diegetische Musik, die die Erstellung des Kaufvertrages für Hildi untermalt. Jedoch ist kurz darauf Candies Schwester zu sehen, die auf der Harfe Beethoven spielt. Die friedliche und harmonische Melodie unterlegt Close-ups von Hildi und King Schultz. Letzterer erinnert sich dabei, in Form von Flashbacks, an die übertriebene Gewalt, die Candie seinen Sklaven antun lässt. Dieser Kontrast zeigt, wie unerträglich es für King Schultz ist, diesen Vertrag zu unterschreiben, woraufhin er aufsteht und Candies Schwester dazu bringt aufzuhören. So scheint diese Melodie zur der Entscheidung beizutragen Candie zu töten und hat damit immense Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Geschichte.

6 Django Unchained als Western

6.1 Die Themen

Django Unchained mit den klassischen Westernthemen in Verbindung zu setzen gestaltet sich schon auf den ersten Blick sehr schwer. Da der Film zum größten Teil nicht im Westen sondern im Süden der USA spielt und die Befreiungsaktion einer Sklavin zum Thema hat, wird schnell deutlich, dass sich die Themengebiete nicht direkt überschneiden können.

Es gibt Überschneidungen in den grundlegendsten Themen wie Identität, Freundschaft, Ehre, Überfälle, Pferde oder Waffengewalt. Das sind aber alles eher Elemente die frei vom Kontext in verschiedenste Geschichten eingebaut werden können.

Zwar spielt Django zur richtigen Zeit, erzählt aber eine untypische Geschichte. Schon die Prämisse, dass es um Eroberung und Zivilisierung des Landes geht, wird gebrochen. Auch die westerntypischen Erzählungen finden keine Anwendung. Das neue Land spielt keine Rolle. Indianer kommen im Film nicht vor. Zivilisierungsprozesse könnte man im Kampf gegen die Sklaverei sehen, der Kampf gegen die Sklaverei ist aber nicht wirklich Thema des Films. Ein Konflikt zwischen Gesetzesmännern und Outlaws ist nur Beiwerk. Die Helden befrieden keine Stadt und brechen auch nicht in die Wildnis auf. Den Verfall einer Gründerdynastie könnte man über die Geschichte von Calvin Candie erzählen, der offensichtlich Probleme hat, mit seinem Erbe umzugehen, aber nicht über Django und Hildi. Einzig die Legendenbildung könnte man durch die Szene nach den Credits angedeutet verstehen, als die Gefangen der LeQuint sich fragen, wer dieser Schwarze war, der die Weißen so gerissen überlisten konnte.

Der Ansatz der Spaghetti-Western eher düstere, realistischere Geschichten gebrochener Helden zu erzählen, trifft schon eher auf *Django Unchained* zu, aber auch hier sind eher die äußeren Umstände für den Film genutzt worden, als ein typisches Thema.

Der Handlungsverlauf lässt sich weder in die wrightschen Westernplots¹⁴⁸ einordnen, in denen es immer um die Beziehung zwischen dem Helden und seinem Umfeld geht, noch in die durch Frayling¹⁴⁹ erweiterten Plots des Italowestern.

Selbst das klassische binäre Wertesystem des Westens findet nicht wirklich Anwendung. Eine klare Teilung von Gut und Böse gibt es, wie im Italo-Western, nicht. Auch Gegensätze wie Natur und Kultur sucht man vergebens. Nur eines dieser Gegensatzpaare spielt eine, dafür umso gewichtigere, Rolle: Gefangenschaft und Freiheit. Dieser Grundsatz bildet die Grundlage für den Film. Er ist aber nicht mehr als das Grundgerüst, da der Konflikt nur in der Trennung von Django und Hildi liegt. Im Western oder Italo-Western findet er keine so zentrale Anwendung.

Der Film macht sich also grundlegende Elemente der Westerngeschichten zunutze und wendet mit der Opposition von Freiheit und Gefangenschaft einen westerntypischen binären Konflikt an, auch wenn dieser inhaltlich neu ist. Das übergeordnete Thema der Handlung ist aber nicht westerntypisch.

148 vgl. Wright, 1977

149 vgl. Strazny, 1993

6.2 Das Setting

Django Unchained kommt schon in der ersten Minute als Western daher. Noch bevor ein Wort gesprochen wird oder man Kontext in irgendeiner Form erfährt, wird durch das Bild von Männern mit Gewehren und Hüten, die auf Pferden reiten klar, um welche Art von Film es sich handelt.

Der Film bleibt lange Zeit im klassischen Westernsetting. Der Zuschauer begleitet die Geschichte aus der Wüste in den Wald, sieht die beiden Protagonisten in der Prärie und im verschneiten Gebirge. Sie besuchen eine typische Westernstadt mit Saloon, in der zunächst die einzige Innenszene stattfindet. Alles findet draußen statt, es wird sogar in der Natur übernachtet. Alles ganz im Stile des Westerns.

Der atypische Ort ist die Plantage von Mr. Bennett. Plantagen sind eher im Süden des Landes verbreitet als im Westen, was zur Folge hat, dass der klassische Western kaum auf Plantagen stattfindet.

Nachdem Django und King Schultz den Winter als Kopfgeldjäger, ganz im Stile des Westerns verbracht haben begeben sie sich, nach etwa einem Drittel des Films, in eine für den Western untypische Gegend: Mississippi. Ab diesem Zeitpunkt spielt die Handlung ganz untypisch fast nur noch im Inneren des Kleopatraclubs oder im Inneren sowie vor dem Herrenhaus von Monsieur Candie.



Abbildung 19: Setting: Wild West Stadt und nobles Esszimmer

Die Gebäude sind sehr aufwändig eingerichtet und alle Anwesenden tragen ihre besten Kleider. Es wird geraucht, getrunken und man erfreut sich an zahlreichen luxuriösen Annehmlichkeiten. Es sind eher Orte für reiche Unternehmer als für Herumtreiber und Heimatlose. Untypisch für den Western.

Nichtsdestotrotz bedient sich der Film an nahezu aller Facetten der Ikonographie des Western. Der Cowboyhut ist fast allgegenwärtig und die meisten Nebenfiguren tragen simple Kleidung, die für den Western obligatorisch ist. Weste, Hemd, Lederhose und Cowboystiefel und dazu einen Pistolengürtel. Da große Teile des Films aber auch in

gesellschaftlich eher gehobenen Gegenden und Orten stattfinden, sieht man auch viele Anzüge, Krawatten und edle Gewänder, welche wieder keine Kleidungsstücke des Westerns sind. Die Frauen in dem Film tragen als Sklaven entweder Lumpen oder aufwändige Kleider. Die einzige Frau, die kein Kleid trägt gehört zu Candies Schergen und steht eher in einer männlichen Rolle. Die Kleidung der Frauen steht damit ganz im Einklang mit dem Western.

Besonders im Fall der Waffenpräsenz steht *Django Unchained* dem Western in nichts nach. Nahezu alle typischen Waffen des Westerns haben einen kurzen Auftritt. Vom einfachen Messer und der „sleevegun“, mit welcher der Doktor den Sheriff in Daughtrey und Calvin Candie erschießt, über verschiedenste Pistolen, Peitschen und Revolver, bis zu großkalibrigen Gewehren und Dynamit wird alles genutzt um die verschiedensten Gegner zu eliminieren. Tarantino schöpft hier aus dem Vollen.

Das Fortbewegungsmittel der Wahl in *Django Unchained* ist das Pferd. Auch hier wird die enge Verbundenheit mit den Tieren deutlich, als King Schultz die Pferde der beiden Helden namentlich vorstellt. Sein Pferd ist sogar in der Lage Tricks auszuführen, was den Charakter Schultz' gut untermalt. Wie für einen Arzt typisch, reist Schultz stets mit einer Kutsche, bis sie zerstört wird und er sein Arztimage ablegt. Ab diesem Zeitpunkt sitzt er im Sattel. Als Django zu seiner letzten großen Rache aufbricht, reitet er sogar, wie die wilden Indianer im Western, ohne Sattel, was die Wildheit mit der die Indianer dargestellt wurden, auf Django überträgt. Zu Überfällen und Schießereien kommt es bis zur Reise nach Mississippi fast im Minutentakt.

In der ersten Hälfte des Films, vor der Reise nach Mississippi, bleibt der Film dem Western in Setting und Ikonografie treu. Erst als sich die Handlung weiter gen Osten und damit in die Zivilisation verlagert, ändert sich die Umgebung. Der Film beginnt im Wilden Westen und orientiert sich dann in den zivilisierten Südosten.

6.3 Der Mythos

Der klassische Westernmythos findet in *Django Unchained* direkte Anwendung. Der Konflikt im Western hat immer mit dem Leben an der Grenze zu tun. Die beiden Grenzen, die in *Django Unchained* eine Rolle spielen sind:

1. die Grenze zwischen Nord und Südstaaten: Die Linie an der später der Bürgerkrieg ausbrechen sollte. Dort wird der für den Film relevante Konflikt der Sklaverei, also Freiheit gegen Gefangenschaft ausgetragen.
2. die Grenze zwischen West und Ost: An dieser Grenze ist der Konflikt das bekannte "Zivilisation und Wildnis-Schema" in stark abgeschwächter Form. Der Westen ist schon besiedelt und größtenteils zivilisiert und der Osten steht für Hochkultur.

Erstere hat den Konflikt des Films zum Thema, spielt aber neben einer kleinen Bemerkung, als Dr. Schultz den befreiten Sklaven zu Beginn des Filmes empfiehlt, sich in eine aufgeklärtere Gegend des Landes zu begeben, keine Rolle, da der gesamte Film in einem Gebiet spielt, in dem Sklavenhaltung angewendet wird.

Letztere ist zwar Schauplatz des Films, hat aber keinerlei Relevanz für den Film, da der Konflikt zwischen Zivilisation und Wildnis keinerlei Bedeutung für den Film hat. Der Konflikt wird auch nicht als solcher dargestellt.

Diese Grenzen sind dementsprechend unbedeutend, da nicht einmal die beiden Protagonisten explizit gegen die Sklavenhaltung bzw. Gefangenschaft vorgehen, sondern nur ihre eigenen Interessen, die Zusammenführung mit Hildi für Django und die moralische Verpflichtung gegenüber Django für Dr. Schultz, verfolgen.

Das Prinzip der "regeneration through violence"¹⁵⁰ findet in der Kopfgeldjägergeschichte und Djangos Rachefeldzug Anwendung. Der Beruf des Kopfgeldjägers allein impliziert, dass nur durch die Anwendung von Gewalt, das Böse besiegt und Ordnung wiederhergestellt wird. Exemplarisch dafür steht die Szene, in der Schultz Django aufzeigt, dass es das Richtige ist "Smitty Bacall" zu töten, obwohl dieser moralische Zweifel hat.

Noch deutlicher wird das Prinzip bei Djangos Rachefeldzug. Zwar ist es zuerst immer die Aussicht auf Geld für den Gegenspieler, die den beiden Möglichkeiten eröffnet ihren Zielen näher zu kommen. Aber schlussendlich wird jedes Hindernis durch Gewalt beseitigt und so die, aus Sicht der Protagonisten, rechtmäßige Ordnung wieder herge-

¹⁵⁰ vgl. Slotkin, 2000

stellt. Angefangen mit der Ermordung der Speck Brüder durch King Schultz zu Beginn, die Erschießung des Sherrifs in Daughtrey, der Brittles, Mr. Bennets und seiner Gefolgschaft, das Zulassen des Todes D'Artagants, den Mord an Calvin Candie, die Ermordung der Arbeiter von LeQuint und schlussendlich die Sprengung von Candyland, inklusive des rassistischen Haussklaven Stephen. Ergebnis dieser umfassenden Gewaltorgie ist die Erreichung des gewünschten Ziels. Die Vereinigung von Django und Hildi.

Ein weiteres Merkmal des Westernmythos ist der lockere Umgang mit der historischen Wahrheit. Auch hier folgt Tarantino dem Mythos in gewissem Maße. Am tiefgreifendsten ist dabei das Thema, der Mandingokämpfe, welches ein zentrales Element im Film darstellt. Obwohl es sehr gut möglich ist, dass es Sklavenkämpfe auf Leben und Tod gegeben hat, gibt es bis heute keinerlei Beweise dafür, dass diese Mandingokämpfe tatsächlich stattgefunden haben.¹⁵¹

6.4 Der Held

Der Westernheld in *Django Unchained* ist wohl eines der interessantesten Felder. Voran steht ganz klar die Hautfarbe Djangos. Die Rolle des Helden kann in diesem Film aufgrund der Sklaventhematik nur funktionieren, weil der Held schwarz ist, was im klassischen Western ein absolutes Novum ist. Dunkle Hautfarbe war eher mit den Bösewichten konnotiert.

Der Held ist auch immer eine Verkörperung der amerikanischen Identität als starker weißer Mann. Django ist weder weiß, noch ist er stark. Er beginnt seine Reise sogar in der niedrigsten gesellschaftlichen Position, die man haben kann: als Sklave. Erst durch das Erscheinen des Doktors kann er die Attribute des Westerners erlangen. Er lernt lesen und schreiben, den Umgang mit der Waffe und das tadellose Reiten.



Abbildung 20: Django vor und nach seiner Ausbildung durch King Schultz

151 Evry, 2012

Somit wird der Anschein erweckt, dass nur die beiden Protagonisten gemeinsam einen Westernheld verkörpern. Django allein gibt zwar einen lässigen Cowboy ab und „wirkt in allen dazugehörigen Tätigkeiten wie reiten, schießen und wortkarg sein, als hätte er nie etwas anders getan“¹⁵², ist abgeklärt und eiskalt und verfolgt verbissen sein Ziel, aber er setzt sich nicht explizit für das Gute ein und handelt nur im eigenen Interesse.

Der Doktor dagegen wird in die Geschichte um Hildi hineingezogen und erklärt sich ganz uneigennützig bereit Django dabei zu helfen, seine Frau zu befreien. Es scheint als wäre King Schultz der bessere Westerner. Er ist als Westernheld sehr komplett: Er setzt sich für andere ein, folgt einer guten Sache, ist immer cool und hat klare Prinzipien. Erst der Verlust dieser Coolness und das Verstoßen gegen seine Prinzipien führt schließlich zu seinem Tod. Dafür ist der Doktor sehr wortgewandt, verkörpert aber keinen rauen Grenzgänger, wie sie die meisten Westerner waren. Auch sucht er die Gemeinschaft mit Django, statt sich allein fortzubewegen.

Django hingegen zeigt dem Doktor gegenüber kaum Empathie und kehrt auch nur zu seiner Leiche zurück, um seine und Hildis Verkaufsurkunde zu bergen, ist also eher ein Einzelgänger.

Erst mit dem Tod King Schultz ist Djangos Transformation zum Westernheld abgeschlossen. Alle Westernerattribute die King Schultz verkörperte sind auf ihn übergegangen.



Abbildung 21: Untypisches Heldenduo: Dr. King Schultz und Django

Der Westernheld in *Django Unchained* wird durch zwei individuelle Helden verkörpert, die anfangs noch sehr unterschiedlich sind. Außerdem ist, wie im Italo-Western, nicht unbedingt auszumachen, ob sie das Gute oder das Böse vertreten. Oberflächlich treten sie zwar gegen den Rassismus und damit das Böse an, insgesamt ist die Motivation aber nur, Django mit seiner Frau zusammen zu bringen.

¹⁵² zitiert nach: focus.de

Wer sich auf die Seite Djangos stellt, stellt fest, dass er sich nicht gegen Sklaverei sondern nur für seine persönliche Freiheit einsetzt.¹⁵³

Dazu kommt die im Western klassisch als böse konnotierte Rolle des Kopfgeldjägers, in der sie gewissenlos töten, wobei King Schultz noch versichert, nur böse Menschen zu töten.

Bei den Bösewichten ist die Einordnung offensichtlicher. Candie ist ein Plantagenbesitzer mit miesem Charakter, der sich aber einigermaßen im damals üblichen Rahmen bewegt. Er geht nicht aktiv gegen die Protagonisten vor und reagiert nur auf ihr Angebot. In Aussicht eines guten Geschäfts ist er auch so lange freundlich, bis Stephen in darauf aufmerksam macht, dass die beiden Protagonisten versuchen, ihn zu hintergehen. Erst nachdem er realisiert, dass die vermeintlichen Helden versuchen ihn zu betrügen, rastet er aus.

Stephen dagegen speit ab der ersten Begegnung mit Django Gift und Galle und ist nur an dessen Untergang interessiert. Auch die Bösen funktionieren hier nur als Paar.

Die Charakterstruktur ist höchst unüblich und übersteigt in ihrer Komplexität die des Westerns bei weitem. In Teilen ähnelt der Held Django/Schultz den klassischen Westernhelden. Wenn es aber um Motivation und Moral geht sind sie eher an den düsteren Helden des Italo-Western angelehnt.

Der schwarze Held, der sich übermenschlich gegen die weiße Macht durchsetzen kann führt weg vom Western und lässt den Schluss zu, dass Tarantino für seinen Film wieder einmal in den Blaxploitation-Filmen der 1970er Inspiration gefunden hat.

¹⁵³ vgl. Harris, 2012

6.5 Blaxploitation und weitere Genres

Der Begriff Blaxploitationfilm beschreibt eine Gruppe von Filmen, die Anfang der 1970er in den USA produziert wurden.¹⁵⁴

Als Ende der 1960er immer mehr Hollywoodblockbuster versagen und nur sehr wenige erfolgreiche Kinofilme produziert werden, werden die Produzenten auf den Film *Sweet Sweetbacks Lied* (1971) von Melvin Van Peebles aufmerksam. Van Peebles hat einen Film mit schwarzem Cast geschaffen und ist damit bei der schwarzen Bevölkerung unfassbar erfolgreich.¹⁵⁵

Nach eigener Angabe versucht er mit diesem Film einfach die Bedürfnisse der Schwarzen zu erfüllen. Trotz der damaligen politischen Situation der Schwarzen ist damit keine Gleichberechtigung oder Freiheitsbewegung gemeint, sondern einfach die Themen „Sex“ und „Gewalt“ und die Kreation von schwarzen Helden. Dieses sehr erfolgreiche Konzept wird von Hollywood aufgenommen. Der Blaxploitationfilm ist geboren.¹⁵⁶

Schon nach kurzer Zeit werden extrem viele billige Filme produziert, was dazu führt, dass etliche von ihnen nur von sehr bescheidener Qualität sind und es zu Filmen wie *Blacula* (1972, Crain) oder *The Black Gestapo* (1975, Frost) kommt. Sogar Kung-Fu-Filme werden gedreht, in denen die Hauptdarsteller Schwarze sind.¹⁵⁷



Abbildung 22: Filmposter: *Boss Nigger* (1975), *Ein Fall für Cleopatra Jones* (1973)

¹⁵⁴ vgl. Koven, 2010, S.9

¹⁵⁵ vgl. Baadasssss Cinema, Julien, 2002 (https://www.youtube.com/watch?v=_6eMscT5DAc)

¹⁵⁶ vgl. ebd.

¹⁵⁷ vgl. ebd

Der Name setzt sich aus den Worten "Black" und "Exploitation" zusammen, wobei der Ursprung des Namens nicht genau geklärt ist. Eine Erklärung ist, dass man der schwarzen Bevölkerung mit den schwarzen Casts ihre eigenen Idole gab und dieses Bedürfnis ausnutzte um damit Geld zu verdienen.¹⁵⁸

Den Begriff Blaxploitation prägte die Bürgerrechtsbewegung "National Association for the Advancement of Colored People" NAACP. Diese Vereinigung sah in den Filmen ein Gegenspiel zu dem, was sie zu erreichen versuchte. Hauptsächlich wegen des negativen Bildes von Schwarzen, welches die Filme vermittelten.¹⁵⁹

Tatsächlich sind die Helden der Filme meist Zuhälter, Drogendealer oder andere Kriminelle, die sich mit viel Gewalt ihren Problemen stellten. Die Gegenspieler sind meistens korrupt und brutal und vor allem weiß. Sehr oft werden sie auch als Rassisten dargestellt, welche die Schwarzen unterdrückten. Trotzdem waren die Filme bei den Schwarzen extrem beliebt, da sie Heldenfiguren für sie aufzeigten und Charaktere verkörperten die viele von ihnen selbst sein wollten.¹⁶⁰

Dieses allgemeine Bild vom gewaltbesessenen Kriminellen prägt natürlich auch die Wahrnehmung von Schwarzen im realen Leben negativ, was Mitte der 70er zum Aussterben dieser Filmgattung beiträgt.¹⁶¹

Besonderes Merkmal der Filme ist die Verwendung von viel diskotauglicher Musik aus dem Rock'n'Roll bis Soul, wie beispielsweise der sehr bekannte Score aus *Shaft* von 1971, welcher als einer der größten Blaxploitationfilme gilt. Auffällig ist auch der extravagante Kleidungsstil der Figuren, die oft gekleidet sind wie Zuhälter oder andere Prolls. Sie tragen bunte Pelzmäntel, ausgefallene Hüte oder extravaganten Schmuck.¹⁶²

Django passt als mordender Kopfgeldjäger extrem gut in das Bild des starken Schwarzen mit fragwürdiger Tätigkeit, der es mit Recht und Unrecht nicht so genau nimmt und am Ende aus eigener Kraft über die Weißen triumphiert.

Aber auch Elemente weiterer Genres lassen sich finden. So ist der Angriff an die Kutsche des Doktors definitiv komödiantisch angehaucht, es gibt viele Szenen, die einem Actionfilm entsprungen wirken und die Liebesgeschichte zwischen Django und Hildi hat romantische Züge.

¹⁵⁸ vgl. ebd.

¹⁵⁹ vgl. Koven, 2010, S.10ff

¹⁶⁰ vgl. ebd. S.12

¹⁶¹ vgl. Baadasssss Cineman, Julien, 2002 (https://www.youtube.com/watch?v=_6eMscT5DAc)

¹⁶² vgl. ebd.

Django Darsteller Jamie Foxx sieht in der Liebesgeschichte sogar den größten Reiz des Filmes: "We deal with the political, but [Django]'s not trying to cure slavery. He just wants to ride into the sunset with his woman"¹⁶³

Da die Geschichte ein Sklavenschicksal vermittelt, könnte man sie auch als "Slave Narrative" sehen oder wie im Film selbst angesprochen, gibt es starke Parallelen zum Lied der Nibelungen, was sehr grotesk wirken kann, da ein Schwarzer den Siegfried, einen Urdeutschen weißen Helden, darstellt, der sogar als Vorbild für den "Arier" gesehen wurde.¹⁶⁴

6.6 Fazit

In seiner Thematik gleicht *Django Unchained* durch seine unklare Differenzierung zwischen Gut und Böse, den späteren oder den Spaghetti-Western. Auch die komplexeren Figurenkonstellationen und die ausufernde Gewalt sprechen dafür, auch wenn die Charaktere dabei nicht so schmutzig und geschunden daherkommen, wie die Helden Leones und Corbuccis. Ein lupenreiner (Italo-)Western ist Django bestimmt nicht. Der Film präsentiert sich eher als Genremix.

Django Unchained kann nicht einzig als klassischer Western bezeichnet werden. Zwar bedient der Film sich ausgiebig an der typischen Ikonographie des Westens, schlägt aber thematisch und mit seinen Helden einen eher untypischen Weg ein. Der essentielle Westernmythos der Frontier geht gänzlich verloren.

Vor der Reise nach Mississippi, verkörpert der Film die Elemente des Westerns deutlich stärker als danach. Der Film beginnt als Western, weicht dann aber schnell von den üblichen Konventionen des Genres ab.

Eine Genreeinordnung allein lässt keinen klaren Schluss darüber zu um welche Art von Film es sich handelt. Der Western ist aber ganz klar das Genre mit dem größten Einfluss, da sich die grundlegendsten Elemente, wie Ort, Setting und Charaktere an ihm orientieren.

Für eine Einordnung in ein bestimmtes Genre spielen zu viele Elemente eine Rolle. Daher ist es essentiell, zu untersuchen, wie Tarantino diesen Film erzählt. Dabei springt eine Spielart direkt ins Auge.

¹⁶³ Jamie Foxx, zitiert nach: Wilkinson, 2013

¹⁶⁴ vgl. van Dassanowsky, 2014, S.28

7 Der postmoderne Film

Der postmoderne Film ist kein eigenes Genre, sondern eher eine Spielart bestimmter Regisseure, im Umgang mit dem Film als solchem. Seit den 90er Jahren breiten sich postmoderne Tendenzen sowohl im Mainstreamkino, als auch im Independantfilmbereich aus. Doch was genau macht einen Film postmodern?

Einen wirklichen Konsens unter Filmtheoretikern darüber, was einen postmodernen Film ausmacht, gibt es nicht. Es fehlt an programmatischen Äußerungen und bestimmten Manifesten.¹⁶⁵

Jens Eder hat aus dem Diskurs über den postmodernen Film herausgearbeitet, dass man ihn in Deutschland hauptsächlich über ästhetische Merkmale charakterisiert.¹⁶⁶ Um einen Ansatzpunkt zu haben werden die vier zentralen Punkten Eders herangezogen um den postmodernen Film zu beschreiben. Diese sind:

1. Intertextualität
2. Spektakularität und Ästhetisierung
3. Selbstreferenzialität
4. Anti-Konventionalität und dekonstruktive Erzählverfahren

Den Kern des postmodernen Films bilden die Filme, in denen sich alle Merkmale überschneiden. Notwendige oder hinreichende Merkmale lassen sich aber auch hier nicht mit Sicherheit festlegen. Generell kann man einen Film umso "postmoderner" beschreiben, je mehr dieser Merkmale er aufweist.¹⁶⁷

¹⁶⁵ vgl. Eder, 2002, S.9
¹⁶⁶ vgl. Eder, 2002, S.10
¹⁶⁷ vgl. Ebd, S.12

7.1 Themen

Es gibt im postmodernen Film bestimmte Themenschwerpunkte, die als charakteristisch angesehen werden können, aber in ihrer Bedeutung für die Einordnung wesentlich weniger gewichtig sind, als die nachfolgenden Elemente. Beispiel hierfür wären vor allem Tabubrüche, Sex und Gewalt.¹⁶⁸ Dabei werden die Darstellung von Gewalt, Morbidität und extremem Leiden/Leidenschaft oft von Alltagsbanalitäten kontrastiert. Auch ist zu beachten, dass sich das Rezeptionsverhalten der Zuschauer verändert und damit auch die Ansichten darüber, was extrem ist und was nicht. Manches, was früher als Tabubruch galt, gilt ist heute schon als normal.¹⁶⁹

Inhaltlich geht es bei postmodernen Filmen oft um die Verunsicherung der eigenen Identität, die Auflösung der Identität im Zusammenhang mit technologischem Fortschritt, wie in *Matrix* (1999, Wachowski) oder *Total Recall* (1990, Verhoeven), oder auch die Infragestellung tradierter Geschlechterrollen und damit auch wieder die Frage nach der Identität.¹⁷⁰

7.2 Intertextualität

Wenn der postmoderne Film mit einer Eigenschaft beschrieben werden müsste, so wäre es wohl die Intertextualität. Darunter versteht man im weitesten Sinne die Verwendung von Zitaten, Anspielungen und Bausteinen aus anderen Filmen oder anderen Medien in einem Film. Der Regisseur diese verwendet dabei Versatzstücke anderer Werke und lässt sie in seinen Film zu etwas Neuem werden.¹⁷¹

Der postmoderne Film bezieht sich, im Gegensatz zur Avantgarde nicht nur auf Vorbilder in der Hochkultur, wie der Malerei, Literatur oder der Oper, schließt sie aber auch nicht aus. Die Bezüge haben ihren Ursprung eher aus künstlerisch oft weniger anspruchsvollen Sparten, wie dem Kampfsportfilm, B-Movies, Trivialliteratur, Werbung, Musikvideos oder Computerspielen.¹⁷² Hier zeigt sich bereits, dass der postmoderne Film sich mit seinen Bezügen nicht auf eine bestimmte Richtung der Popkultur festlegt, sondern sich an einem breiten Spektrum bedient.¹⁷³ Durch die Verbreitung von Fernsehen, Video und Internet wurde ein großer Teil der Popkultur deutlich zugänglicher und

¹⁶⁸ vgl. ebd. S.23

¹⁶⁹ vgl. ebd. S.28

¹⁷⁰ vgl. ebd.

¹⁷¹ vgl. Felix, 1996, S.400ff

¹⁷² vgl. Eder, 2002, S.13

¹⁷³ vgl. Eder, 2002, S.14

kann deshalb auch mehr Verwendung im Film finden, da die Anspielungen nur so verstanden werden können. Seit den 60er Jahren ist außerdem die Anzahl an Kulturprodukten, auf die sich der Postmoderne Film beziehen kann, extrem angestiegen.

Die Bezüge werden in sehr verschiedenen Formen verwendet. Angefangen bei Sequels und Remakes, über die Imitation eines bestimmten Künstlers, Parodien und offene Zitate bis hin zu verdeckten Anspielungen über Genre, Dialog, Musik, Bild, Dramaturgie, Figuren, Motive, Themen, Kamera, Schnitt und Darsteller, kann jede Form des filmischen Gestaltungsmittels als Vorlage dienen.¹⁷⁴

Eine Besonderheit des postmodernen Films ist es, dass nicht jede Anspielung verstanden werden muss, um den Film zu erfassen. Es gilt das Prinzip der Doppelcodierung. Zitate können entweder als solche im Zusammenhang als Zitat oder auch eigenständig als ernsthaft und wörtlich verstanden werden.¹⁷⁵ Dadurch spricht der Film sowohl Menschen mit geringer als auch mit hoher Medienkompetenz an, also den naiven Kinozuschauer, den das oberflächliche Spektakel des Films reizt genauso, wie den eingeweihten, ironischen Zuschauer, der die Anspielungen versteht und sich an seinem eigenen Wissen erfreut.¹⁷⁶

7.3 Spektakularität und Ästhetisierung

Filme sind schon seit jeher ein Spektakel. Besonders in der Frühphase des Kinos stand oft nicht die Geschichte, sondern einzig und allein Effekte, Stunts und Action im Vordergrund. Mit Aufkommen von computergenerierten Bildern im Kino, hat das Streben nach immer spektakulärerem optischen Reizen zugenommen. Ein Blockbuster ist spektakulärer als der andere.

Beim postmodernen Film zeigt sich diese Spektakularität besonders dadurch, dass thematische und motivische Tabubrüche, besonders Sex und Gewalt, noch gesteigert und in den Mittelpunkt gestellt werden statt sie abzumildern. Der Trend geht dabei in Montage, Farbdramaturgie und Mise-en-Scène weg vom zurückhaltenden Realismus, hin zur expressiven Darstellung.¹⁷⁷

¹⁷⁴ vgl. ebd. S.15

¹⁷⁵ vgl. ebd. S.17

¹⁷⁶ vgl. Bleicher, 2002, S.113

¹⁷⁷ vgl. Eder, 2002, S.18

Dabei wird den spektakulären Szenen, unabhängig von den Erfordernissen der Story, oft mehr Raum und Zeit gegeben, wodurch sie oft einen eher geringen Kontext zur Story haben, aber im Gesamtfilm an Eigenwert zulegen. Durch technischen Fortschritt und immer neue moralische Tabubrüche verschiebt sich hier die Linie dessen, was als "spektakulär" empfunden wird stetig weiter.¹⁷⁸

7.4 Selbstreferenzialität

Die Selbstreferenzialität, beschreibt den Vorgang, durch den ein Film auf sich selbst Bezug nimmt und sich als solcher zeigt.

Dabei geht es aber nicht in erster Linie darum den Zuschauer von dem Film zu trennen, sondern darum den Erzählvorgang bewusster darzustellen und so den Film als Film zu kennzeichnen.¹⁷⁹ Die Hervorhebung von intertextuellen Bezügen ist ein Selbstreferenzielles verfahren, das vor Augen führt, dass es sich bei dem Gesehenen um einen Film handelt.

Ernst Schreckenberg beschreibt auffälliges Design von Gegenständen, technische Effekte, ungewöhnliche Kamerabewegungen und Tonspuren, Lichtsetzung und Farbdramaturgie als typische Werkzeuge zum Selbstverweis.¹⁸⁰ Oft verschwimmen hier die Grenzen zwischen Spektakulärem und Selbstreferenz, wodurch manche Szenen beides in einem sein können.

7.5 Dekonstruktive Erzählverfahren

Der postmoderne Film wird oft unkonventionell erzählt. Er bricht altbekannte Erzählmuster und schafft durch Rekombination der Erzählelemente eine neue spannende Struktur. Dabei werden konventionelle Abläufe vermieden, was den Film auflockern kann und unvorhersehbare Wendungen und experimentelle Erzählweisen erlaubt.¹⁸¹

Anit-Konventionalität wird oft mit der Avantgarde verbunden. Der postmodernen Film zeigt aber nur formale Anklänge an den Bereich der hohen Kunst und verbindet sie mit Popelmenten.¹⁸² Dadurch entsteht eine ganz eigener unkonventioneller Umgang mit klassischen Bestandteilen des Films.

¹⁷⁸ vgl. Eder, 2002, 19

¹⁷⁹ vgl. ebd., S.21

¹⁸⁰ vgl. Schreckenberg, 1992, S.2

¹⁸¹ vgl. Eder, 2002, S.22

¹⁸² vgl. Eder, 2002, S.22

Zusammenfassend kann man sagen, dass der postmoderne Film ein Mosaik aus Verweisen und Zitaten ist, der oft auf ungewöhnliche Weise erzählt wird, auf unterschiedlichste Weise wahrgenommen werden kann und sich dabei selbst als Film in den Mittelpunkt stellt.

8 Django Unchained als postmoderner Film

In Anbetracht dessen, dass Tarantinos *Pulp Fiction* als Paradebeispiel für den postmodernen Film gilt und Tarantino für seine Vorliebe für Zitate bekannt ist, ist die Untersuchung auf postmoderne Elemente in *Django Unchained* schon fast obligatorisch, um herauszufinden, um welche Art von Film es sich dabei handelt.

8.1 Themen

Angefangen bei den typischen Themen des postmodernen Films spielt zwar die Technologie keine Rolle, und auch Geschlechterrollen werden nicht in Frage gestellt, aber die Identität und vor allem die Entwicklung dieser ist klar Thema des Films. Django ist zuerst ein hilfloser Sklave, der sehr verunsichert ist und keine Chancen auf Freiheit hat. Als der routinierte King Schultz auftaucht, beginnt durch dessen Einwirken die Transformation Djangos in einen eiskalten Killer, der sogar noch skrupelloser wird als Schultz selbst. Schon zu Beginn zeigt Django Interesse am Töten und zeigt sich am Ende des Films als mächtiger, selbstsicherer Held, der sogar über die Sklaventreiber triumphieren kann.

Das Thema Sexualität bleibt im Film komplett außen vor, dafür geht es bei der Gewalt umso drastischer zu. Tarantinos Film ist eine einzige Gewaltorgie. Zwar zeigt er besonders im Umgang mit den Sklaven eher realistische Gewalt,¹⁸³ bedient sich aber sonst literarisch an seiner eigenen Marke Filmblut.¹⁸⁴

¹⁸³ vgl. BlacktreeTv, 2012

¹⁸⁴ vgl. Yuan, 2015

8.2 Intertextualität

„You don't have to deal with the subtext of what they're about if you don't want to. But there is a lot of it there if you go digging.“ ¹⁸⁵

Die Intertextualität ist Tarantinos Spezialität. Kaum ein anderer Filmmacher überlädt seine Filme mit einer solchen Masse an unterschiedlichsten Zitaten und Anspielungen wie er. Dabei bedient er sich sowohl der Hochkultur als auch billigster Filme, übernimmt Handlungselemente, kopiert Musik, lässt Schauspieler Cameoauftritte spielen oder kopiert diversen Namen.

Das offensichtlichste Zitat ist der Name des Films. Mit dem Namen "Django" reiht er sich bewusst in eine ganze Reihe von Filmen ein, die diesen Namen in diversen Formen im Titel tragen und ihn als Marke nutzen. Wie die meisten Django-Filme steht er, neben dem Namen, in keiner Verbindung zu Sergio Corbuccis Original Spaghetti-Western *Django* von 1968.¹⁸⁶ Das Wort "Unchained" leitet sich dabei von dem Film *Hercules Unchained* (1959, Francisci) ab.¹⁸⁷



Abbildung 23: Titel in *Django Unchained* und im Original

Neben dem Namen hat Tarantino diesem Film auch die Schriftart des Titels und diverse Musikstücke entnommen. Nahezu alle Musikstücke sind schon einmal als Filmmusik in anderen Filmen aufgetaucht.

Besonders gerne verwendet Tarantino Namen als Anspielungen. Neben der eindeutigen Herkunft von "Django" sind die Namen "Broomhilda von Schaft" und "Dr. King Schultz" nicht so leicht zu verorten.

Eindeutig ist die Herkunft des Namens "von Schaft" in Anlehnung an den Blaxploitationklassiker *Shaft* (1971, Parks). Broomhilda kann zum einen an die Figur "Brünnhilde" aus der Nibelungensage, die auch direkt im Film zitiert wird, angelehnt sein, was

¹⁸⁵ Tarantino, zitiert nach: McGarth, 2012

¹⁸⁶ vgl. SiriusXm, 2012

¹⁸⁷ vgl. McGarth, 2012

ein sehr offensichtliches Zitat darstellt, oder aber aus den "Broom-Hilda"-Comics der 1970er entnommen worden sein.¹⁸⁸

Ähnlich ungewiss steht es um die Herkunft des Namen des Doktors. Dr. King kann als Anspielung auf den schwarzen Menschenrechtler "Dr. Martin Luther King" verstanden werden. Vielleicht geht die Anspielung aber auch eher in Richtung von "Carl Schurtz", der erste in Deutschland geborene Senator der USA, der stark in die Anti-Sklavereibemühungen Abraham Lincolns involviert war.¹⁸⁹ Der Name Schultz ist auch ein Selbstzitat Tranatinos aus *Kill Bill vol. 2*. Dort ist der Grabstein von "Paula Schultz", verstorben 1898, zu sehen.

Auch der Beruf des Zahnarztes, der unter anderem einen guten Witz im Zusammenhang mit der Farm "Candyland" liefert, ist an die Western-Komödie *Sein Engel mit den zwei Pistolen* (McLeod, 1948) angelehnt, in der ein Zahnarzt den Westen unsicher macht.

Tarantino greift aber auch weiter in der Filmgeschichte zurück und nennt die Pferde von Django und Schultz Tony und Fritz. Tony war der Name des Pferdes von einem der ersten Filmcowboys Tom Mix¹⁹⁰ und Fritz der Name des Pferdes, das unter William S. Hart als erstes einen Credit als Schauspieler bekam.¹⁹¹

Von diesen unauffälligeren Nameszitaten lassen sich zahllose finden. So ist im Trailer des Filmes ein Steckbrief auf „Edwin Porter“ mit dem Vergehen „Train Robbery“ zu sehen. Porter war Regisseur des ersten Western *The Great Train Robbery* (1903).



Abbildung 24: Steckbrief: Edwin Porter

Der Name des Saloons in Daughtrey ist „Minnesota Clay“. Ebenso heißt ein Film von Corbucci aus dem Jahr 1964. Aber nicht nur bei Namen bedient sich Tarantino.

¹⁸⁸ vgl. Bilge, 2012

¹⁸⁹ vgl. Brown, 2014, S. 19

¹⁹⁰ vgl. Jleepixprod's channel, 2010

¹⁹¹ vgl. Seeßlen, 2010, S. 27

Auch anderen Elemente, wie die versteckte Pistole, die bereits in Scorseses *Taxi Driver* (1976) eingesetzt wurde oder ganze Handlungselemente, greift Tarantino auf.

Die Mandingokämpfe sind frei aus dem Film *Mandingo* (Fleischer, 1975) entnommen und die Befreiung einer geliebten Frau in Verbindung mit Rache ist schon in Fords *Der Schwarze Falke* (1956) Thema. Den ehemaligen Sklaven, der sich gegen die Weißen auflehnt findet man auch in den Blaxploitation-Filmen *The Legend of Nigger Charley* (1972, Goldman), *The Soul of Nigger Charley* (1973, Spangler) und *Boss Nigger* (1975, Arnold).¹⁹² Die Szene mit den maskierten Reitern erinnert stark an den Auftritt des Ku-Klux-Klans in D. W. Griffiths *Die Geburt einer Nation* (1915).

Tarantino verwendet auch Anspielungen aus der Hochkultur. Djangos erstes eigenes Outfit erinnert zwar an die extravagante Kleidung der Charaktere des Blaxploitation-Films¹⁹³, hat seinen Ursprung aber in dem Gemälde *The Blue Boy* von Thomas Gainsborough (1770). In einer Einstellung ist Django sogar über einen Spiegel in dem Kostüm zu sehen, was den Spiegel wie das Gemälde aussehen lässt.



Abbildung 25: Django im Spiegel als *The Blue Boy*

Im Saloon, den Django zu Beginn betritt, hängt eine Version des Bildes *Die nackte Maja* (1795-1800) von Goya, was seinerzeit einen Tabubruch darstellte, genau wie ein Schwarzer im Saloon. Oder auch Beethovens Komposition *Für Elise*, die zum Wutausbruch Schultz' führt, genau wie in Kubricks *Uhrwerk Orange* (1971), als dort Beethoven zu hören ist.

Eine ganz offensichtliche Hommage an den Spaghetti-Western stellt der Cameoauftritt von Franco Nero, dem Djangodarsteller aus Corbuccis Original, dar. Ein Bild vereint beide Djangos miteinander und schlägt eine intertextuelle Brücke zum Spaghetti-Western.

¹⁹² vgl. Harris, 2012

¹⁹³ vgl. van Dassanowsky, 2014, S.24



Abbildung 26: Der neue und der alte: Django

Trotz allem besteht Tarantino darauf, niemanden kopieren zu wollen. Nach eigener Aussage hat er nur die Szene, in der Candie durch eine weiße Nelke erschossen wird, aus Corbuccis *Die gefürchteten Zwei* (1968) direkt übernommen.¹⁹⁴



Abbildung 27: Nelke in "Die gefürchteten Zwei" und in "Django Unchained"

Zitate durchsetzten den ganzen Film bis zur letzten Szene, in der Stephen brüllt: „Django you uppity son of a...“. Quasi als Zensur der Beleidigung setzt die Explosion ein, genau wie in Sergio Leones *Zwei glorreiche Halunken* (1966), wo die Beleidigung von Musik unterbrochen wird.

Es zeichnet sich ab, dass Tarantino in den Zitaten kaum zu bremsen ist und man diese Liste fast endlos weiterführen könnte. Die zahlreiche Filmzitate haben dabei ihren Ursprung oft im Italo-Western. Dabei hält er sich strikt an die Doppelcodierung, die typisch für die Intertextualität des postmodernen Films ist. Man kann zahllose Anspielungen finden, aber der Film funktioniert auch wenn man nicht eine einzige entdeckt.

¹⁹⁴ vgl. Lewis, 2013

8.3 Selbstreferentialität

Tarantino nutzt viele Mittel, um seinen Film als solchen darzustellen. Dabei geht er aber größtenteils eher subtil vor. Zuallererst steht die schiere Masse an intertextuellen Bezügen. Fast jeder Zuschauer wird irgendwo einen dieser Bezüge erkennen, was die Aufmerksamkeit von der Geschichte auf den Verweis lenkt und die Wahrnehmung des Gesehenen als Film erhöht.

Als ein Beispiel für Selbstreferenzen sind seine typischen Banner und Blenden zu nennen. Besonders auffällig ist dabei der "Mississippi"-Schriftzug, der wie in *Vom Winde verweht* (1939, Fleming) über das Bild fährt.

Tarantino nutzt auch aggressivere Methoden, wie krasse Farb- und Kontrastverschiebungen in den zahlreichen Rückblenden, die allein schon als Selbstreferenz gesehen werden können.



Abbildung 28: Farbverschiebung in Rückblenden

Neben dieser bildlichen Eigenheit nutzt Tarantino auch Beethovens *Für Elise* zum Beginn einer Szene und erweckt so den Eindruck, das Stück als Untermalung zu nutzen wie sonst auch. Als allerdings eine Harfe im Bild erscheint, wird dem Zuschauer klar, getäuscht worden zu sein, indem Tarantino ein Element, welches sonst klar außerhalb der Diegese steht, mit in sie einbezieht.

Eines der stärksten Mittel ist der, aus dem Italo-Western entlehene, Crashzoom. Ein Zoom ist ein für das Auge sehr unnatürlicher Vorgang. Durch die Geschwindigkeit und die immense Brennweitenveränderung stellt Tarantino den Zoom klar heraus. Dazu kommt noch dass jeder Zoom tonal mit einem "Wushhhh" unterlegt ist.

Auch komische Erwartungsbrüche, wie Djangos Wahl des blauen Kostüms als Kleidung, machen den Film als solchen etwas bewusster. Das auffälligste Merkmal der Selbstreferenz ist Tarantinos surrealer Umgang mit Gewalt und Tod.

Er selbst sagt dazu: "Rather than being so realistic that you can't handle it, it's surreal. And I actually think it's fun."¹⁹⁵



Abbildung 29: Spektakulärer Tod Miss Lauras

Er versteht diese Übertreibung der Gewalt als eine Art der Filmkunst. Nur so sei es möglich die Gewalt überhaupt zu ertragen. In den entsprechenden Szenen nimmt er offensichtlich keinerlei Rücksicht auf reale Anatomie oder Physik, was in Szenen deutlich wird, in denen jemand von der Seite getroffen wird, Blut und Einschlag der Kugel aber so eingesetzt werden, dass ein möglichst Spektakulärer Effekt eintritt. Zu Lasten der physikalischen Realität.

8.4 Spektakularität

Der Einsatz von eimerweise Blut ist, neben der Funktion als Selbstreferenz, auch ein klares Mittel der Spektakularität. Wie angedeutet, verzichtet Tarantino zugunsten von Showeffekten auf physikalische Akkuranz. Blut spritzt aus jeder noch so kleinen Wunde. Jeder Mord wird so grausam und schockierend wie möglich dargestellt.

Trotz der ausufernden Gewalt verzichtet Tarantino komplett auf computergenerierte Bilder. Diese Technik würde für ihn nur infrage kommen, wenn der Schauspieler sonst bei der Ausführung des Stunts sterben würde.¹⁹⁶ Er will jeden Effekt so echt, aber nicht zwingend realistisch, wie möglich halten.

Der eingesetzten spektakulären Landschaftspanoramen sind Hingucker für sich. Die aus dem Western entlehene Einstellung in Verbindung mit der monumentalen Berglandschaft in der Wintermontage, bieten, obwohl die Szene eher unwichtig ist, die wahrscheinlich schönsten Bilder des Filmes.

¹⁹⁵ Tarantino, zitiert nach: Lewis, 2013

¹⁹⁶ vgl. Lewis, 2013

Die Szene, welche die Spektakularität am meisten hervorhebt ist jedoch die Abwehr des Angriffes durch die Ku-Klux-Klan-ähnliche Formation. Sie bietet mit der Diskussion über die Masken der Reiter eines der witzigsten Elemente und mit der Explosion der Kutsche und dem damit verbundenen Schlag gegen den Klan eine der actionreichsten Szenen. Für sich genommen ist die Szene höchst amüsant, bringt aber keine notwendige Entwicklung der Story oder Charaktere mit sich.



Abbildung 30: Viel Lärm um nichts: spektakuläre Szene ohne erzählerischen Mehrwert

8.5 Dekonstruktive Erzählverfahren

Die dekonstruktive Erzählweise ist der schwächste Punkt der postmodernen Theorie in *Django Unchained*. Tatsächlich wird man bei *Django Unchained* zum ersten Mal bei Tarantino mit einer linear verlaufenden Geschichte konfrontiert.¹⁹⁷

Die Anti-Konventionalität findet sich eher in den Charakteren wieder, nicht aber in den zeitlichen Verlauf der Erzählung. Ungewöhnlich erscheint dabei, dass die eigentliche Geschichte, die Befreiung Broomhildas, erst nach über einem Drittel des Filmes beginnt und Tarantino sich vorher nur mit der Beziehung zwischen Schultz und Django auseinandersetzt.

Unkonventionell ist hauptsächlich die Interpretation des Westerns, mit dem Konflikt zwischen Freiheit und Gefangenschaft, wie im Kapitel "Django als Western" beleuchtet wurde.

¹⁹⁷ vgl. cafebabel.de

8.6 Fazit

In Anbetracht der hohen Übereinstimmung des Filmes mit den von Eder festgelegten Merkmalen, kann man davon ausgehen, dass *Django Unchained* als postmoderner Film gesehen werden kann, ja sogar gesehen werden muss. Auch wenn Tarantino linear erzählt, weicht er stark vom klassischen Westernschema ab und bricht so mit den Konventionen des Genres. Er inszeniert aus verschiedensten Gründen teilweise sehr spektakulär und sieht den Film als Filmkunstwerk, weshalb er ihn als ebensolchen besonders hervorhebt. Der stärkste Punkt ist eindeutig die Intertextualität des Films, welche sich in die unterschiedlichsten Bereiche erstreckt und sich so umfangreich präsentiert, dass man nur einen kleinen Teil erfassen kann.

Auch wenn *Django Unchained* kein Paradebeispiel für den postmodernen Film ist, wie etwa *Pulp Fiction*, so lassen sich doch sehr starke Zeichen für seine Postmoderinität finden. Die meisten postmodernen Elemente decken sich mit dem persönlichen Stil Tarantinos. So scheint jeder Tarantinofilm zwangsläufig postmoderne Tendenzen zu verkörpern.

9 Schlussbetrachtung

An den klassischen Elementen des Westernfilms gemessen, schneidet der Film eher schlecht ab. Zwar bedient er sich im groben eines Westernumfeldes, vernachlässigt aber wichtige Themen, wie die Frontier oder die Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft und bricht total mit der Rolle des einsamen Westerners.

Eher übt Tarantino Kritik an der Idee des Westerns als Nationalstolz der Amerikaner. Er lässt die typischen weißen Helden des Westens, wie den Sheriff, in einer der ersten Szenen im Film erschießen, weil er in Wahrheit ein Verbrecher ist. Auch geht er stark gegen den weißen Amerikaner als Vorbild für die Nation vor, indem er jeden einzelnen weißen Amerikaner im Film als rassistischen Unmenschen darstellt. Der einzig ehrenhafte Weiße ist ausgerechnet ein Deutscher.¹⁹⁸ Die Funktion des Westerns als uramerikanisches Genre hebt Tarantino so aus. Damit tritt er eher in die Fußstapfen vom Leone und Corbucci.

¹⁹⁸ vgl. Ebiri, 2013

Der Held ist deutlich kritischer und nicht klar als gut oder böse gezeichnet, die Gewalt ist sehr ausufernd und schockierend. Tarantino nutzt die Musik genau, wie die Italiener es taten: als Mittel, welches den Rhythmus des Films unterstützt und Emotionen transportiert.

Schon allein die Tatsache, dass der Spaghetti-Western zu den Lieblingsgenres Tarantinos gehört, in Kombination mit der Masse an Zitaten, lässt die Annahme zu, dass ein Western von Tarantino sich in Richtung des Italo-Westerns orientiert. Er nennt sogar die konkreten Elemente, die er in Corbuccis Filmen als Inspiration für Django heranzieht: "One of the things Corbucci did was to push Spaghetti Westerns from being operatic, grandiose versions of American Westerns to being much more violent, brutal and surreal. I wanted Django Unchained to be like that."¹⁹⁹ Zugleich gesteht er aber auch ein: „You can't really do a spaghetti western anymore. Spaghetti westerns were a thing of their time."²⁰⁰ So sieht er selbst ein, dass der Film auch kein reiner Italo-Western ist.

Der größte Einfluss neben dem Spaghetti-Western ist der Blaxploitationfilm. Der in seiner Moral zweifelhafte Schwarze, der sich mit Gewalt gegen die weiße Unterdrückung durchsetzt, ist offensichtlich ein Charakter aus diesem Genre und nicht aus dem Western. In Anbetracht der vielen postmodernen Merkmale des Films, wird deutlich, dass man ihn aber auch als ein Film dieser Spielart sehen muss. Das hebt den Einfluss von Tarantinos eigenem, postmodernen Stil auf den Film klar hervor.

Selbst wenn der Westernfilm mit seiner langen Tradition sich etliche Male neuentdeckt und neu definiert hat, kann man nicht davon sprechen, dass Tarantino dem Genre durch seinen Film ein neues Gesicht gegeben hat. Vielmehr steht der postmoderne Spaghetti-Blaxploitation-Mix als außergewöhnliche Eigenkreation sehr allein. Er ist ein Mosaik aus unzähligen Elementen verschiedenster Genres und zahlloser Referenzen, die Tarantinos persönlichen Geschmack widerspiegeln. Aus ihnen hat er ein eigenes Kunstwerk geschaffen. Um den Film nur einer Ausrichtung zuzuordnen, ist er genre-technisch viel zu komplex.

Die Bezeichnung „Western“ hilft den Menschen sich eine erste Vorstellung vom Film zu machen. Nicht mehr und nicht weniger. Genau das ist die ursprüngliche Funktion eines Genres. Wer einen lupenreinen Western erwartet, wird seine Erwartungen nicht erfüllt sehen. Tarantino selbst sieht ein Genre so, dass jeder Regisseur durch seinen eigenen Stil ein eigenes Genre verkörpern kann.²⁰¹

¹⁹⁹ Tarantino, zitiert nach: Lewis, 2013

²⁰⁰ Tarantino, zitiert nach: McGarth, 2012

²⁰¹ vgl. McGarth, 2012

So gesehen trifft die Filmkritikerin Claudia Puig es mit ihrer Beschreibung wohl am besten: „*Django Unchained* is pure Tarantino“.²⁰²

Django Unchained: ein Tarantino-Western

²⁰² Puig, 2012

Literaturverzeichnis

Altmann, Rick (1984)

A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: Grant, Keith B. (Hg.) (2012): Filmgenre Reader IV, Austin: Texas University Press S. 27-41

Bazin, Andre (1975)

Was ist Kino?, Bausteine zur Theorie des Films, Köln: DuMont Schauberg

Bazin, André (1953)

Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence. In: Rebhandl, Bert (Hg.) (2007) Western: Genre und Geschichte, Wien: Paul Zsolnay Verlag S.40-50

Beil, Benjamin/ Kühnel, Jürgen/ Neuhaus, Christian (2012)

Studienhandbuch Filmanalyse, Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, München: Wilhelm Fink Verlag

Bleicher, Joan Kristin (2002)

Formen intertextueller Selbstreferentialität im postmodernen Film. In: Eder, Jens (Hg.) (2002) Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre, Münster, LIT Verlag, S.113-132

Brown, William (2014)

Value and Violence in Django Unchained. In: Speck, Oliver (2014) Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema, New York/London: Bloomsbury Academic S.161-176

Burnow, Dagmar (2013)

Western. In: Kuhn/Scheidgen/Weber (Hg.) (2013) Filmwissenschaftliche Genreanalyse, Eine Einführung, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH S. 39-61

Buscombe, Edward (1970)

The Idea of Genre in the American Cinema. In: Grant, Keith B. (Hg.) (2012): Filmgenre Reader IV, Austin: Texas University Press S. 12-26

Buscombe, Edward (1996)

"Der Western". In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1998): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.260-268

Ciment, Michel/Nigoret, Hubert (1992)

Interview at Cannes. In: Quentin Tarantino: Interviews, Revised and Updated, Peary, Gerald (Hg.) (2013) Jackson: University of Mississippi Press

Cook, Pam (1988)

Frauen und der Western. In: Rebhandl, Bert (Hg.) (2007) Western: Genre und Geschichte, Wien: Paul Zsolnay Verlag S. 82-92

von Dassanowsky, Robert (2014)

Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in *Django Unchained*. In: Speck, Oliver (2014) *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic S 17-38

Eder, Jens (2002)

Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre. In: Eder, Jens (Hg) (2002) *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Münster, LIT Verlag

Felix, Jürgen (1996)

Postmoderne Permutationen. Vorschläge zu einer erweiterten „Filmgeschichte“. In: *Medienwissenschaft/ Rezensionen* 4/96, S. 400-410.

Frayling, Christopher (1981/2006)

Spaghetti-Western und Gesellschaft. In: Rebhandl, Bert (Hg) (2007) *Western: Genre und Geschichte*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, S.244-286

French, Philip (1974)

Westerns, London: Viking

Gallagher, Tag (1986)

Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western, Grant, Keith B. (Hg.) (2012): *Filmgenre Reader IV*, Austin: Texas University Press S. 298-312

Grant, Keith B. (Hg.) (2012):

Filmgenre Reader IV, Austin, Texas University Press

Jeier, Thomas (1995)

Der Western-Film, München: Heyne Verlag

Kaul, Susanne/ Palmier, Jean-Pierre (2016)

Quentin Tarantino, Einführung in seine Filme und Filmästhetik, 2. Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Kiefer, Bernd (2003)

Filmgenres: Western, Stuttgart: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag

Killing, Uwe (2013)

Dreckige Spaghetti - Die glorreiche Geschichte des Italowestern, Innsbruck. Hannibal Verlag

Kitses, Jim (1969)

Horizons West, Bloomington: Indiana University Press

Koven, Mikel (2010)

Blaxploitation Films, Harpenden :Kamera Books

Kuhn/Scheidgen/Weber (Hg)(2013)

Filmwissenschaftliche Genreanalyse, Eine Einführung, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH

Mirry, Jean (1963)

Dictionnaire du cinema, Paris: Larousse

Neale, Steve (2000)

Genre and Hollywood. London: Routledge

Peary, Gerald (Hg.)(1998)

Quentin Tarantino – Interviews. Jackson: MS

Pye, Douglas (1975)

Genre and Movies. In: Grant, Keith B. (Hg.) (2012): Filmgenre Reader IV, Austin: Texas University Press S. 239-254

Rebhandl, Bert (2007)

Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. In: Rebhandl, Bert (Hg) (2007) Western: Genre und Geschichte, Wien: Paul Zsolnay Verlag

Rieuepeyrou, Jean-Louis (1952)

Ein historisches Genre: Der Western. In: Rebhandl, Bert (Hg) (2007) Western: Genre und Geschichte, Wien: Paul Zsolnay Verlag S. 24- 39

Schatz, Thomas (1981)

Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, New York: Random House

Schreckenberg, Ernst (1992)

Was ist postmodernes Kino? Bestandsaufnahme und filmischer Vergleich am Beispiel von "The Hustler und The Color of Money" In: medien/praktisch, Workshop Filmarbeit IV: Kino und Postmoderne, 3/92 (1992) S. 2-5

Seeßlen, Georg (2010)

Filmwissen: Western: Grundlagen des populären Films, Auflage 2, Marburg: Schüren Verlag GmbH

Slotkin, Richard in Rebhandl (1992)

Der Western ist amerikanische Geschichte 1939-1941. In: Rebhandl, Bert (Hg) (2007) Western: Genre und Geschichte, Wien: Paul Zsolnay Verlag S.119-166

Slotkin, Richard (1992)

Gunfighter Nation, The myth of the Frontier in Twentieth-Century America, New York: University of Oklahoma Press

Slotkin, Richard (2000)

Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860, Revised Edition, University of Oklahoma Press

Speck, Oliver C. (Hrsg) (2014)

Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema, New York/London: Bloomsbury Academic

Speck, Oliver C. (2014)

Introduction: A Southern State of Exception. In: Speck, Oliver C (2014) *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic

Tudor, Andrew (1973)

Genre. In: Grant, Keith B. (Hg.) (2012): *Filmgenre Reader IV*, Austin: Texas University Press S. 3-11

Warshaw, Robert (1954)

Der Westerner. In: Rebhandl, Bert (Hg) (2007) *Western: Genre und Geschichte*, Wien: Paul Zsolnay Verlag S. 51-70

Wellek/Warren, René/Austin (1956)

Theory of Literature, 3. Auflage, New York: Harcourt, Brace & World

Wright, Will (1977)

Sixgun and Society, A Structural Study of the Western, University of California Press

Zeitschriften:

Powell, P.M. (1913)

Doing at Los Angeles. In: *Moving Picture World*, 1913, Apr-Jun S. 582

Warshow, Robert (1958)

"Der amerikanische Mythos" in *Film58*, Nr3, Frankfurt a.M.

Internetquellen:

amazon.com

Quentin Tarantino's *Django Unchained* Soundtrack

URL: <https://www.amazon.de/Quentin-Tarantinos-Django-Unchained-Various/dp/B00AIDTZ82>

[Zugriff: 21.11.2016]

BlackTree TV (2012)

Quentin Tarantino on Violence, the 'N' Word, and *Django Unchained* | Tinsel Talk

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fCPTDQkKe3I>

[Zugriff: 14.12.2016]

boxofficemojo.com

Western 1979-present

URL: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=western.htm>

[Zugriff: 6.10.2016]

cafebabel.de (2013)

Django Unchained: Tarantino-Western schlägt Wellen

URL: <http://www.cafebabel.de/kultur/artikel/django-unchained-tarantino-western-schlagt-wellen.html>

[Zugriff: 04.11.2016]

Ebiri, Bilge (2012)

An A–Z (Minus Some Letters) Primer to the Movie and TV References in Django Unchained

URL: <http://www.vulture.com/2012/12/a-guide-to-all-the-movie-and-tv-references-in-django-unchained.html>

[Zugriff: 15.12.2016]

Ebiri, Bilge (2013)

Why Django Unchained's Slavery Tale had to be a Spaghetti Western

URL: <http://www.vulture.com/2013/01/django-unchained-history-of-spaghetti-westerns.html>

[Zugriff: 15.12.2016]

Evry, Max (2012)

Django Unexplained: was Mandingo fighting a real thing?

URL: <http://www.mtv.com/news/2814256/is-mandingo-fighting-a-real-thing/>

[Zugriff: 12.12.2016]

film-lexikon.de

Western (Genre)

URL: [http://www.film-lexikon.de/Western_\(Genre\)](http://www.film-lexikon.de/Western_(Genre))

[Zugriff: 03.11.2016]

focus.de (2013)

Spaghetti-Western mit Blutsoße à la Tarantino

URL: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmstarts/django-unchained-in-der-filmkritik-spaghetti-western-mit-blutsosse-a-la-tarantino_aid_893650.html

[Zugriff: 06.11.2016]

Frayling, Christopher (2011)

Will Wright's Sixguns and Society: A Structuralist Approach to the Western

URL: <https://netroller.wordpress.com/2011/08/16/will-wrights-sixguns-and-society-a-structuralist-approach-to-the-western/>

[Zugriff: 6.11.2016]

Ganguly, Dr. Martin

Bundeszentrale für politische Bildung. Klassiker sehen, Filme verstehen: Mythos Western

URL: http://www.filmklassiker-schule.de/wp-content/uploads/Filmklassiker_Material_Mythos_Western.pdf

[Zugriff: 16.11.2016]

Harris, Aisha (2012)

When Blaxploitation Went West

URL: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2012/12/django_unchained_tarantino_s_movie_seems_tame_compared_with_the_blaxploitation.html

[Zugriff: 06.11.2016]

insidekino.de(2002)

Die Wahrheit über *Der Schuh des Manitu*

URL: <http://www.insidekino.com/WH/WHSchuhdesManitu.htm>

[Zugriff: 07.11.2016]

Julien, Isaac (2002)

Baadasssss Cinema, Julien, Isaac, USA, 60min

URL: https://www.youtube.com/watch?v=_6eMscT5DAc

[Zugriff: 18.10.2016]

jleexpixprod's channel (2010)

Western Cowboy Star – Tom Mix – Biography

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WTCn3jyZ4wM>

[Zugriff: 20.10.2016]

Lewis, Simon (2013)

Go ahead, take your best shot: Quentin Tarantino on the story behind his Western Django Unchained,

URL: <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-2260197/Quentin-Tarantino-Django-Unchained-The-story-Western.html>

[Zugriff: 25.11.2016]

McGrath, Charles (2012)

Quentins World

URL: <http://www.nytimes.com/2012/12/23/movies/how-quentin-tarantino-concocted-a-genre-of-his-own.html>

[Zugriff 15.11.2016]

Negeborn, Daniel (2015)

Die Einstellungsgröße

URL: <http://www.filmmachen.de/film-grundlagen/bildgestaltung/einstellungsgroesse>

[Zugriff: 20.12.2016]

Perno, G.S. (2015)

Directors' Trademarks: Quentin Tarantino

URL: <http://www.cinelinx.com/movie-stuff/item/8757-directors-trademarks-quentin-tarantino.html>

[Zugriff: 16.11.2016]

Pilarczyk, Hannah (2013)

Tarantino, ziemlich zügellos

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/django-unchained-tarantinos-spaghetti-western-ueber-die-sklaverei-a-876941.html>

[Zugriff: 25.11.2016]

promiflash.de (2012)

Leonardo DiCaprio musste zum Rassisten werden

URL: <https://www.promiflash.de/news/2012/12/16/leonardo-dicaprio-musste-zum-rassisten-werden.html> [Zugriff: 25.11.2016]

Puig, Claudia (2012)

Wild Western "Django Unchained" is pure Tarantino

URL: <http://www.usatoday.com/story/life/movies/2012/12/23/djangounchainedreview/1765197/>

[Zugriff 28.10.2016]

SiriusXM (2012)

Quentin Tarantino "You could not show Django in England until the 90s" // SiriusXM // Stars

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WsyG6Rtdew>

[Zugriff: 16.12.2016]

Stosch, Stefan (2016)

Warum fließt in ihren Filmen so viel Blut?

URL: <http://www.haz.de/Sonntag/Promi-Talk/Warum-fliesst-in-Ihren-Filmen-so-viel-Blut-Interview-mit-Quentin-Tarantino>

[Zugriff: 16.11.2016]

Strazny, Philipp (1993)

Die genrespezifischen narrativen Aspekte des Italo-Western

URL: <http://www.strazny.com/writing/western/toc.htm>

[Zugriff: 18.11.2016]

tarantino.info(2016)

Quentin Tarantino's Trademarks

URL: http://wiki.tarantino.info/index.php/Quentin_Tarantino's_Trademarks

[Zugriff: 16.11.2016]

westernfilme.org (2016)

Westernfilme aus Deutschland

URL: <http://www.westernfilme.org/laender/d/>

[Zugriff: 07.11.2016]

Wilkinson, Wendy (2013)

Django Unchained,

URL: <http://www.cowboysindians.com/2013/01/django-unchained-2/>

[Zugriff: 07.11.2016]

Wulff, Hans Jürgen (2014)

Western

URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=387>

[Zugriff: 07.11.2016]

Yuan, Jada (2015)

Quentin Tarantino and the Cast Talk About the "Balletic" Blood in The Hateful Eight,

URL: <http://www.vulture.com/2015/12/quentin-tarantino-on-the-blood-in-hateful-eight.html>

[Zugriff 15.12.2016]

Filmverzeichnis

American Sniper (American Sniper), 2014, Clint Eastwood, USA, 132min.

The Black Gestapo, 1975, Lee Frost, USA, 88min.

Blacula (Blacula), 1972, William Crain, USA, 93min.

Boss Nigger, 1975, Jack Arnold, USA, 87min.

Bull Arizona, 1919/1920, Piel Jutzi/Horst Krahé, Deutschland, 52/77min.

Death Proof – Todsicher (Grindhouse: Death Proof), 2007, Quentin Tarantino, USA, 109min.

Django (Django), Sergio Corbucci, 1966, Italien/Spanien, 91min.

Django Unchained (Django Unchained), 2012, Quentin Tarantino, USA, 165min.

Die Ermordung des Jesse James durch den Feigling Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford), 2007, Andrew Dominik, USA, 160min.

Das finstere Tal, 2014, Andreas Prochaska, Deutschland/Österreich, 115min.

Die Geburt einer Nation (The Birth of a Nation), 1915, David Wark Griffith, USA, 187min.

Die gefürchteten Zwei (il Mercenario), 1968, Sergio Corbucci, Italien/Spanien, 107min.

Der große Eisenbahnraub (The Great Train Robbery), 1903, Edwin S. Porter, 12min.

Für eine Handvoll Dollar (Per un pugno di dollari), 1964, Sergio Leone, Italien/Spanien/Deutschland, 100

The Hateful 8 (The Hateful Eight), 2015, Quentin Tarantino, USA, 168/187min.

Herkules und die Königin der Amazonen, (Hercules Unchained), 1959, Pietro Francisci, Italien, 105min.

Jackie Brown (Jackie Brown), 1997, Quentin Tarantino, USA, 154min.

Die Karawane (The Covered Wagon), 1923, James Cruze, USA, 97min.

Kill Bill – Volume 1 (Kill Bill: Vol. 1), 2003, Quentin Tarantino, USA, 106min.

Kill Bill – Volume 2 (Kill Bill: Vol. 2), 2004, Quentin Tarantino, USA, 131min.

Krieg der Sterne (Star Wars), 1977, George Lucas, USA, 121min.

The Legend of Nigger Charley, 1972, Martin Goldman, USA, 89min.

Die letzten Tage von Pompeji (Gli ultimi giorni di Pompei), 1959, Mario Bonnard, Italien/Spanien/Monaco/Deutschland, 100min.

Little Big Man (Little Big Man), 1970, Arthur Penn, USA, 147min.

Mandingo (Mandingo), 1975, Richard Fleischer, USA, 126min.

Matrix (The Matrix), 1999, Larry und Andy Wachowski, USA/Australien, 131min.

- Minnesota Clay (Minnesota Clay)*, 1964, Sergio Corbucci, Italien/Spanien/Frankreich, 91min.
- My Best Friends Birthday*, unveröffentlicht, Quentin Tarantino, 1987, USA, 36min.
- Natural Born Killers (Natural Born Killers)*, 1994, Oliver Stone, USA, 114min.
- Open Range – Weites Land (Open Range)*, 2003, Kevin Costner, USA, 133min.
- Pulp Fiction (Pulp Fiction)*, 1994, Quentin Tarantino, USA, 154min.
- Rango (Rango)*, 2011, Gore Verbinski, USA, 107min.
- Reservoir Dogs – Wilde Hunde (Reservoir Dogs)*, 1992, Quentin Tarantino, USA, 95min.
- The Revenant – Der Rückkehrer (The Revenant)*, 2015, Alejandro G. Iñárritu, USA, 156min.
- Ringo (Stagecoach)*, 1939, John Ford, USA, 97min.
- Romulus und Remus*, 1961, Sergio Corbucci, Italien, 108min.
- Der Schuh des Manitu*, 2001, Michael Herbig, Deutschland/Spanien, 82min.
- Der schwarze Falke (The Searchers)*, 1956, John Ford, USA, 119min.
- Saturday Night Fever (Saturday Night Fever)*, 1977, John Badham, USA, 118min.
- Sein Engel mit den zwei Pistolen (The Paleface)*, 1948, Norman Z. McLeod, USA, 91min.
- Shaft (Shaft)*, 1971, Gordon Parks, USA, 97min.
- The Soul of Nigger Charley*, 1973, Larry Spangler, USA, 109min.
- Spiel mir das Lied von Tod (C'era una volta il West)*, 1968, Italien/USA Sergio Leone, 165min.
- Sweet Sweetbacks Lied (Sweet Sweetback's Baadasssss Song)*, 1971, Melvin van Peebles, USA, 93min.
- Taxi Driver (Taxi Driver)*, 1976, Martin Scorsese, USA, 114min.
- Die totale Erinnerung – Total Recall (Total Recall)*, 1990, Paul Verhoeven, USA, 113min.
- True Grit (True Grit)*, 2010, Ethan und Joel Coen, USA, 110min.
- True Romance (True Romance)*, 1993, Tony Scott, USA, 115min.
- Uhrwerk Orange (A Clockwork Orange)*, 1971, Stanley Kubrick, USA, 131min.
- The Untouchables – Die Unbestechlichen (The Untouchables)*, 1987, Brian de Palma, USA, 119min.
- Vier Fäuste für ein Halleluja (...continuavano a chiamarlo Trinità)*, 1971, Enzo Barboni, Italien, 121 min.
- Vom Winde verweht (Gone with the Wind)* 1939, Victor Fleming, USA, 220min.
- Yojimbo – Der Leibwächter (Yōjimbō)*, 1961, Akira Kurosawa, Japan, 106min.
- Zwei glorreiche Halunken (Il buono, il brutto, il cattivo)*, 1966, Sergio Leone, Italien/Spanien/Deutschland/USA 178min.
- Zwölf Uhr mittags (High Noon)*, 1952, Fred Zinnemann, USA, 85min.

Serien

Bonanza (Bonanza), 1959-1973, USA, 431 Episoden

Deadwood (Deadwood), 2004-2006, USA, 36 Episoden

Die Leute von der Shiloh Ranch (The Virginian), 1962-1971, USA, 249 Episoden

Rauchenden Colts (Gunsmoke), 1955-1975, USA, 635 Episoden

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname